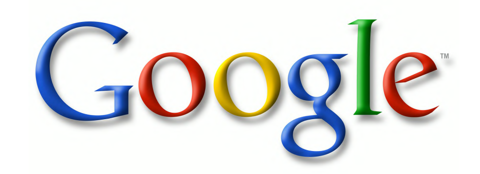
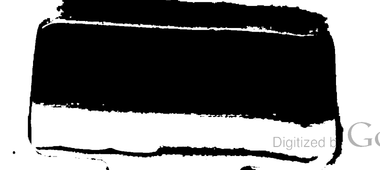




F. C. Delaharpe



COURS
DE
RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES,

PAR BLAIR.

TOME SECOND.

CHEZ LE MÊME LIBRAIRE.

Grammaire générale, *ou* Exposition raisonnée des Élémens nécessaires du Langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues; par *Beauzée*. Nouvelle Édition, revue et corrigée avec soin. *Paris*, 1819, un vol. *in*-8°, papier fin.

Méthode (Nouvelle) dite de Port-Royal, *pour apprendre facilement la Langue Grecque*, contenant les Règles des Déclinaisons, des Conjugaisons, de l'investigation du Thême, de la Syntaxe, de la quantité des Accens, des Dialectes, et des Licences poétiques, mises en Français dans un ordre très-clair et très-abrégé; avec un grand nombre de Remarques très-solides et très-nécessaires pour la parfaite connaissance de cette Langue, et pour l'intelligence de ses Auteurs. *Nouvelle Edition*, enrichie d'une Table de tous les mots Grecs cités comme exemples; imprimée d'après le texte de la dernière Édition, revue sur l'Edition originale, et corrigée avec soin, par MM. B., *Professeur de Rhétorique*, et C. N., *de Smyrne*. *Paris*, 1819, un vol. *in*-8°, papier fin.

Méthode (Nouvelle) dite de Port-Royal, *pour apprendre facilement la Langue Latine*; contenant les Règles des Genres, des Déclinaisons, des Prétérits, de la Syntaxe, de la Quantité, et des Accens latins, mises en Français avec un ordre très-clair et très-abrégé; augmentée d'un grand nombre de Remarques très-solides; et non moins nécessaires pour la parfaite connaissance de la Langue Latine, que pour l'intelligence des bons Auteurs; tirées de ceux qui ont travaillé sur cette Langue avec plus de soin et de lumière; avec un Traité de la Poésie Latine; une courte Instruction sur les Règles de la Poésie Française; et une Table générale des mots et des matières. *Nouvelle Edition*, revue, corrigée avec soin, et augmentée pour la première fois de l'indication exacte de presque tous les passages cités; par M. J. V. L., *Professeur de Rhétorique*. *Paris*, 1819, un vol. *in*-8°, papier fin.

COURS
DE
RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES,

PAR HUGUES BLAIR,

Docteur en Théologie de la Société Royale d'Edimbourg, l'un des ministres de l'Église cathédrale, professeur de Rhétorique et de Belles-Lettres à l'Université d'Edimbourg.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR M. PIERRE PREVOST,

Pr. de Ph. à Genève, C. de l'I. N., de l'Ac. R. de Berlin, des Soc. R. de Londres et d'Edimbourg, etc.

SECONDE ÉDITION,

Revue, corrigée et augmentée des passages omis, dont quelques-uns nouvellement traduits par l'Auteur, et d'autres en texte original anglais, qui n'ont pu être rendus convenablement en français.

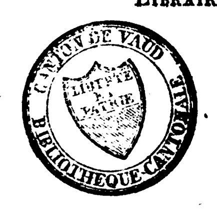
TOME SECOND.

PARIS,

DE L'IMPRIMERIE D'AUGUSTE DELALAIN,

LIBRAIRE, rue des Mathurins-St.-Jacques, n.° 5.

1821.





LEÇON XXVII.

Différentes sortes de discours publics ; éloquence des assemblées populaires ; extraits de Démosthène.

Après avoir considéré la nature de l'éloquence en général, et l'état auquel cet art est parvenu en différens siècles et en différens pays, j'en viens à l'examen des divers genres de discours publics, de leurs caractères, et des règles qui s'y rapportent. Les anciens rangeaient tous les discours sous trois genres ; le *démonstratif*, le *délibératif* et le *judiciaire*. L'objet du démonstratif était la louange ou le blâme ; celui du délibératif était de conseiller ou de dissuader ; celui du judiciaire, d'accuser ou de défendre. Les principaux sujets du genre démonstratif étaient les panégyriques, les accusations, les oraisons funèbres, et les discours de congratulation. Le delibératif trouvait place dans la discussion des affaires publiques, soit qu'elle eût lieu dans le sénat ou dans les assemblées du peuple. Le genre judiciaire n'est autre chose que l'éloquence du barreau ; il est employé dans les discours où l'on s'adresse aux juges, qui ont le pouvoir de condamner ou d'absoudre. Cette division sert de base à tous les anciens traités de rhétorique, et a été suivie par les modernes qui les ont copiés. Elle n'a pas été faite sans réflexion et sans art ; tout ou presque tout ce qui peut faire la ma-

tière des discours publics s'y trouve compris. Je crois qu'il sera toutefois plus convenable à notre but, et plus utile de nous attacher à une division différente, qui nous est indiquée par l'état actuel de l'éloquence, et d'avoir égard aux trois grandes occasions où l'éloquence se déploie, les *assemblées populaires*, le *barreau*, et la *chaire*. Chacun de ces genres a un caractère distinct et qui lui est propre. Cette division ne coïncide qu'en partie avec celle des anciens. L'éloquence du barreau est précisément ce que les anciens nommaient le *genre judiciaire*. L'éloquence des assemblées populaires appartient bien principalement au genre délibératif, mais elle admet aussi quelque chose du genre démonstratif. Quant à l'éloquence de la chaire, elle est d'une nature tout-à-fait particulière; et l'on ne saurait comment la ranger sous quelqu'un des chefs établis par les anciens rhéteurs.

Les règles relatives à toutes les parties d'un discours appartiennent en commun aux trois espèces d'éloquence, à la chaire, au barreau et aux assemblées populaires. Je me propose d'exposer bientôt ces règles en détail : mais auparavant, il sera bien d'indiquer ce que chacun de ces trois genres d'éloquence a de particulier; quels sont l'esprit, le caractère, la manière qui lui sont propres; car chaque espèce de discours public a une manière ou un caractère qui lui sied, et dont il importe beaucoup d'avoir une idée juste, qui puisse nous diriger dans l'application des règles générales. L'éloquence d'un avocat est essentiellement différente de celle d'un

prédicateur ou d'un orateur du parlement : et la connaissance précise du caractère distinctif d'un discours public, de quelque espèce qu'il soit, est la base de ce qu'on appelle un goût juste, relativement aux discours de cette espèce.

Laissant de côté toute question relative à la prééminence due à l'un des trois genres, dans lesquels nous avons divisé l'éloquence, je commencerai par celui qui peut répandre plus de lumière sur les autres ; je veux dire, par l'éloquence des assemblées populaires. Le théâtre le plus auguste qui soit ouvert en Europe à cette espèce d'éloquence, est, sans contredit, le parlement de la Grande-Bretagne. Du reste elle peut se déployer dans des assemblées moins imposantes : partout où il existe une juridiction populaire, partout où un nombre d'hommes se réunissent pour délibérer ou pour débattre, cette espèce d'éloquence peut être employée sous différentes formes.

Son objet est ou doit être la persuasion. Il faut qu'elle ait un but ; qu'elle énonce quelque avis, relatif, d'ordinaire, à des objets liés au bien public, en faveur duquel l'orateur cherche à déterminer ceux qui l'écoutent. Or, toutes les fois qu'il est question de persuader des hommes, on doit poser pour principe, qu'il est indispensable de produire la conviction en agissant sur l'entendement. Les discours faits pour les assemblées populaires permettent un style véhément et déclamatoire ; mais ce serait une grande erreur d'en conclure qu'ils n'ont pas besoin d'un solide raisonnement. Ceux que l'on composerait

d'après cette fausse conception pourraient avoir l'éclat de l'éloquence, mais ils n'en auraient point les effets. Cet éclat d'ailleurs ne pourrait séduire que des auditeurs superficiels; car des juges plus sensés, et même le commun des hommes, se dégoûtent promptement de ce qui n'est que pure déclamation. De quelque rang que puissent être ceux qui composent l'auditoire, l'orateur ne doit jamais imaginer qu'un langage pompeux, mais vide de pensée et de raisonnement, puisse faire impression sur eux, ou être pour lui un moyen de réputation. C'est tout au moins une dangereuse expérience à faire; car pour une fois que réussit un tel artifice, il y en a dix où il échoue. Le peuple même est meilleur juge, en fait de bon sens et de raisonnement, qu'on n'est quelquefois porté à le croire; et lorsqu'il s'agit d'affaires, un homme simple, qui va droit au fait, l'emporte presque toujours sur un orateur plein d'art et d'étude, qui met les fleurs de la réthorique à la place du raisonnement. A plus forte raison, lorsqu'un orateur public s'adresse à une assemblée où se trouvent des hommes d'une éducation cultivée et d'un entendement exercé, doit-il être circonspect et ne pas traiter légèrement ses auditeurs.

N'oublions point que le fondement de toute espèce d'éloquence, est le bons sens et la solidité des pensées. Quelque populaire que fût l'assemblée à laquelle parlait Démosthène, il suffit de jeter les yeux sur ses harangues, adressées à tous les citoyens d'Athènes, pour voir comme elles sont fortes de raisonnement; combien cet orateur jugeait important

de travailler sur l'entendement et de le convaincre, afin de pouvoir ensuite persuader et acquérir de l'empire sur les facultés actives de l'âme. Telle est l'origine de l'influence que ces discours eurent dans le temps, et de l'admiration qu'ils excitent encore. Voilà les modèles que devraient avoir en vue ceux qui parlent en public, plutôt que de suivre les traces de quelques vains déclamateurs qui ont avili l'éloquence. Qu'ils s'appliquent avant tout, lorsqu'ils ont à parler devant une assemblée populaire, à se rendre maîtres du sujet qu'ils y veulent traiter ; à acquérir les connaissances qui s'y rapportent ; à se pourvoir d'argumens propres à opérer la conviction : que ce soit là leur préparation principale, et sur laquelle ils fassent fond. Leurs discours s'en ressentiront d'une manière avantageuse ; cette préparation leur donnera une tournure mâle et vigoureuse, qui est un puissant moyen de persuasion. Les ornemens, si tel est le génie de l'orateur, se présenteront d'eux-mêmes à lui, et ne doivent d'ailleurs l'occuper en aucun cas, que comme un objet d'étude secondaire. « *Cura sit* « *verborum ; sollicitudo, rerum.* » — « Prenez soin « des mots ; mais réservez votre sollicitude pour les « choses. » On ne saurait rappeler trop souvent cet avis de Quintilien à ceux qui étudient l'art oratoire.

En second lieu, pour acquérir l'art de gouverner par la parole une assemblée populaire, c'est, à mon avis, une règle essentielle, que l'orateur soit persuadé lui-même de ce qu'il veut persuader aux autres. Jamais, tant qu'on peut l'éviter, il ne faut adopter un argument ou un point de vue dans une question discu-

tée, si on ne le croit pas bon et vrai. Il est bien rare, il n'arrive peut-être jamais qu'un homme se montre éloquent, s'il ne parle comme il pense; si ce n'est pas son propre sentiment qu'il énonce. Le langage sincère et qui part du cœur (1), est le seul qui porte avec lui la conviction. Dans une leçon précédente, j'ai dit, en entamant ce sujet, que la haute éloquence doit toujours être le fruit de la passion ou d'une émotion très-vive : c'est là ce qui rend un homme persuasif; ce qui prête à son génie une force qui, en tout autre temps, lui est étrangère. Quel n'est donc pas le désavantage de sa situation, lorsqu'il ne sent rien de ce qu'il dit, et qu'il est obligé de feindre des émotions qu'il n'éprouve pas!

Je sais que les jeunes gens, pour se former à l'art de parler, se persuadent qu'il est utile, lorsqu'on discute une question, de soutenir l'opinion qui leur paraît la moins fondée en raison, afin de voir comment ils sauront se tirer de ce mauvais pas. Mais je doute fort que cet exercice soit propre à former un orateur; il est bien plutôt à craindre qu'il ne fasse contracter l'habitude d'une manière de discourir aussi triviale, que vaine et frivole. Il ne faudrait jamais le tenter, si ce n'est dans des sociétés où l'on ne traite aucune affaire réelle, et où l'on n'a en vue que la déclamation et la langue : et même dans de telles sociétés, je ne croirais pas que ce soit l'exercice le plus utile que l'on puisse se prescrire. On fera toujours beaucoup mieux, et le succès sera plus assuré, si, dans

(1) *Veræ voces ab imo pectore.*

toute discussion, on a soin de défendre l'opinion que l'on juge la meilleure, et si l'on emploie, pour la soutenir, les raisons qu'on estime les plus vraies et les plus propres à opérer la parsuasion. C'est ainsi que les jeunes gens prendront l'habitude de raisonner juste et d'énoncer leur pensée avec force et avec chaleur. Ils y parviendront bien mieux en soutenant leur propre sentiment, qu'en se mettant en contradiction avec eux-mêmes. Dans les assemblées où l'on traite quelque affaire réelle, de grande ou de petite importance, il est toujours d'une dangereuse conséquence pour un jeune homme de tenter cet abus du langage : il court risque de donner par-là une opinion désavantageuse de son caractère ; et ce qui, dans son intention, n'est qu'un simple jeu d'esprit, peut lui être imputé comme un défaut de principes ou d'intelligence.

La nature des débats, qui ont lieu dans les assemblées populaires, permet rarement à l'orateur de préparer un discours à l'avance et en détail, comme le permet toujours la chaire, et quelquefois aussi le barreau. Il faut que les argumens suivent le cours des débats ; et comme il est impossible de prévoir la forme que ceux-ci doivent prendre, tout orateur, qui se reposera sur un discours écrit et composé à l'avance dans son cabinet, sera souvent entraîné hors du terrain qu'il aura choisi. Il trouvera la place prise et ses raisonnemens éludés par une tournure imprévue. Que si, malgré cela, il persiste à faire usage du discours qu'il a préparé, il s'exposera souvent à jouer un rôle assez ridicule. Il y a parmi nous

un préjugé général, et qui n'est pas sans fondement, contre l'usage de porter aux assemblées publiques des discours préparés. La seule occasion où ils puissent convenir est à l'ouverture d'un débat, parce que l'orateur est le maître de choisir et de limiter son sujet. Mais à mesure que les débats s'engagent, et que les partis opposés s'échauffent, de tels discours deviennent toujours plus déplacés : ils n'ont pas l'air naturel, et ne paraissent point nés du sein de la discussion; on y aperçoit trop l'étude et l'envie de briller; et par conséquent, quoiqu'ils puissent être applaudis à cause de leur élégance, ils sont rarement aussi propres à persuader, que des discours plus libres et moins travaillés.

Ceci toutefois ne tend nullement à jeter de la défaveur sur l'usage de méditer son sujet et de préparer ce qu'on doit dire : au contraire, si on néglige cette précaution, et qu'on s'en fie entièrement à sa facilité, on contractera infailliblement l'habitude de parler d'une manière lâche et sans ordre. Mais la méditation ou préparation utile en ce cas est celle qui porte sur tout le sujet, et non celle qui en travaille avec soin quelque partie. Pour ce qui est du fond du sujet, on ne saurait trop le méditer; il faut le faire au point de nous en rendre maîtres et de connaître à fond tout ce qui y a rapport. Mais pour les mots et les phrases, il peut très-aisément arriver qu'on les prépare trop, et qu'on donne par-là au discours un air de recherche et d'apprêt. A la vérité, jusqu'à ce qu'un jeune orateur ait acquis assez de confiance et de présence d'esprit, pour commander

à son expression, ce que l'habitude seule peut lui donner, il fera bien peut-être de confier à sa mémoire tout le discours qu'il veut prononcer; mais lorsqu'après quelques essais on aura pris plus d'assurance, on se trouvera bien de ne pas s'assujettir à une méthode aussi gênante. On écrira quelques phrases du début, pour commencer sans embarras et sans confusion, et, pour le reste, on se contentera de courtes notes, contenant, selon leur ordre, les chefs et les pensées principales sur lesquels on se propose d'insister, sans se mettre en peine des mots, qui seront suggérés par la chaleur du débit. Ces notes succinctes, offrant toute la substance du discours condensée dans un petit espace, seront très-utiles à ceux surtout qui débutent dans la carrière; elles leur feront contracter le goût de l'exactitude, qu'on court risque de perdre lorsqu'on est appelé à parler fréquemment; elles les engageront même à s'occuper plus profondément de leur sujet, et à l'envisager de plus près : enfin elles leur aideront à distribuer leurs pensées avec ordre et méthode.

Ceci me conduit à remarquer que, dans tous les genres de discours publics, rien n'est plus essentiel qu'une méthode claire et convenable au sujet. Je n'entends point ici par méthode des subdivisions régulières et formellement énoncées, comme celles d'un sermon; car, dans une assemblée populaire, à moins que l'orateur ne soit un homme d'une imposante autorité, et que le sujet ne soit à la fois important et soigneusement préparé, trop d'apprêt

dans la division peut rebuter ceux qui écoutent. La simple annonce de tant de chefs principaux et subordonnés est tout au moins pour eux d'un fâcheux présage, puisqu'elle paraît les menacer d'un long discours. Mais, quoique la méthode ne doive pas être toujours formellement indiquée, elle ne doit jamais être négligée dans un discours un peu étendu ; je veux dire, que chaque chose doit y être à sa place. Tout homme appelé à parler en public se trouvera bien d'avoir préalablement mis en ordre ses pensées, et de les avoir classées nettement avant de les débiter : ce secours donné à sa mémoire le mettra en état de parler de suite et d'éviter la confusion, dont ne peut point se garantir celui qui n'a aucun plan ; et par rapport aux auditeurs, l'ordre est indispensable, si l'on veut faire sur eux l'impression requise. L'ordre ajoute à tout ce qu'on dit de la force et de la clarté ; il met en état de suivre sans peine la marche du discours, et permet de saisir pleinement la force des raisonnemens de l'orateur. Il y a donc très-peu de qualités plus essentielles au discours, que celle d'être distinctement ordonné ; car sans celle-là souvent les autres manquent leur but, et la plus brillante éloquence ne réussit pas à opérer la conviction. Je traiterai dans une autre leçon des règles de la méthode, et de la distribution la plus convenable des diverses parties du discours.

Considérons maintenant le style et l'expression qui conviennent à l'éloquence des assemblées populaires ; sans contredit, c'est dans de telles assemblées que l'on peut employer la manière la plus animée

dont les discours publics soient susceptibles. Le seul aspect d'une assemblée nombreuse, occupée d'une discussion importante, et attentive au discours d'un seul, suffit pour élever l'âme de l'orateur et échauffer son imagination. Cette disposition le rend capable de produire de fortes impressions, et autorise les efforts qu'il fait pour y parvenir. La passion s'enflamme aisément au milieu d'un grand nombre d'hommes ; là, tous les mouvemens se communiquent par la sympathie mutuelle, qui s'établit entre l'orateur et ceux qui l'écoutent ; là peuvent trouver place ces figures hardies, que j'ai fait considérer comme le langage naturel de la passion. La chaleur du discours, la véhémence et le feu des pensées et des sentimens, ces élans d'une âme fortement émue, qu'inspirent l'amour du bien public et la vue d'un grand objet, forment les traits caractéristiques de l'éloquence populaire portée à son plus haut point de perfection.

Toutefois la liberté que, dans ce genre d'éloquence, nous accordons à l'orateur, de se livrer à des mouvemens passionnés et à toute la véhémence du sentiment dont il est plein, doit toujours être soumise à quelques restrictions. Il sera à propos de les indiquer d'une manière distincte, afin de prévenir de dangereuses méprises.

Et premièrement, la chaleur qui règne dans nos expressions doit toujours être proportionnée au sujet et aux circonstances ; car rien ne peut être plus ridicule, que de parler avec véhémence dans un sujet de peu d'importance, ou qui, par sa nature, veut être traité

avec beaucoup de calme et de tranquillité. Le ton modéré est celui qui convient le plus souvent. Un homme qui met dans tout ce qu'il dit de la passion et de la véhémence, est envisagé comme un esprit turbulent, qui ne mérite ni considération ni confiance.

Secondement, on ne doit jamais feindre une émotion qu'on ne sent pas : un pareil déguisement se décèle toujours par une expression peu naturelle, qui expose l'orateur au ridicule; car, comme je l'ai déjà remarqué, se donner l'apparence de la passion, sans aucune passion réelle, est la tâche la plus difficile que l'on puisse s'imposer. Il est presque impossible de feindre assez bien pour n'être pas découvert : c'est au cœur seul, que le cœur répond : ici, comme ailleurs, la grande règle est de suivre la nature, et de ne jamais tenter un genre d'éloquence qui n'est pas d'accord avec notre génie. Une manière de discuter calme et raisonnée peut donner à un orateur de la réputation et de l'influence. Le pathétique et le sublime de l'art oratoire exigent une sensibilité dans l'âme, et, dans l'expression, une facilité et une élévation, que la nature n'accorde qu'à un petit nombre d'hommes.

En troisième lieu, lors même que le sujet autorise la véhémence, et que notre génie nous y porte; lors même que la chaleur est sentie et non feinte, il faut encore éviter de porter l'impétuosité à l'excès. Si l'orateur n'est point ému, l'éloquence ne peut, comme je l'ai dit, produire ses plus grands effets. Mais, d'un autre côté, si l'orateur perd tout empire

sur lui-même, il cessera bientôt d'en avoir sur ses auditeurs. Il ne doit jamais s'enflammer trop tôt; il faut qu'il commence avec modération, et qu'il fasse en sorte, en avançant dans son discours, d'entraîner avec lui ses auditeurs, à mesure qu'il s'échauffe lui-même. Car s'il les précède dans ses mouvemens passionnés, s'il ne parvient point à les monter à l'unisson, on sentira bientôt une discordance pénible et choquante. Quels que puissent être les justes motifs qu'a un orateur d'être ému et agité, la décence et les égards qu'il doit à son auditoire, lui imposent certaines bornes qu'il ne lui est jamais permis de franchir. Si, au moment où il est le plus échauffé par son sujet, il est assez maître de lui-même, pour donner une attention suivie à la force des argumens, et pour s'exprimer avec justesse, cet empire de la raison, au milieu du tumulte de la passion, a un effet merveilleux pour plaire et pour persuader: c'est le chef-d'œuvre, la perfection de l'éloquence. Cette union d'une raison forte et d'une passion véhémente, laisse à celle-ci toute son influence, sans aucun mélange de trouble et de désordre.

En quatrième lieu, dans le cours de la harangue populaire la plus chaude, il faut éviter avec soin de blesser l'oreille de ses auditeurs. Je fais cette observation pour prévenir une imitation peu judicieuse de la manière des anciens orateurs, qui usaient, dans le débit, dans le geste, dans l'expression, d'une hardiesse incompatible avec le goût et les mœurs modernes. C'est peut-être un désavantage pour l'éloquence, ainsi que je l'ai déjà remarqué. Il ne faut pas

sans doute étouffer, par une sévérité exagérée, les élans du génie; mais il ne faut pas lui permettre un ton de déclamation qui paraîtrait aujourd'hui hors de toute mesure. Démosthène, pour justifier la funeste bataille de Chéronée, évoque les mânes des héros de Platée et de Marathon; il jure par eux, que leurs concitoyens ont agi d'une manière digne d'eux, dans les efforts qu'ils ont faits pour le soutien de la même cause: Cicéron, dans sa harangue pour Milon, implore et atteste les coteaux et les bocages albains; il leur adresse même une assez longue période: et ces deux passages, chez l'un et l'autre orateur, font un très-bel effet (1). Mais combien peu d'orateurs modernes oseraient hasarder de telles apostrophes! Et quelle force de génie ne faudrait-il pas, pour

(1) Le passage de Cicéron est fort beau, et orné des plus riches couleurs de l'éloquence: « *Non est humano consilio, ne « mediocri quidem, Judices, deorum immortalium cura, res « illa perfecta. Religiones, mehercule, ipsæ aræque, cum « illam belluam cadere viderunt, commovisse se videntur, et « jus in illo suum retinuisse. Vos enim jam, Albani tumuli « atque luci, vos, inquam, imploro atque obtestor, vosque « Albanorum obrutæ aræ, sacrorum populi romani sociæ « et æquales, quas ille, præceps amentia, cæsis prostra- « tisque sanctissimis lucis, substructionum insanis molibus « oppresserat; vestræ tum aræ, vestræ religiones viguerunt, « vestra vis valuit, quam ille omni scelere polluerat. Tuque, « ex tuo edito monte Latiali, sancte Jupiter, cujus ille lacus, « nemora finesque sæpe, omni nefario stupro, scelere, ma- « cularat; aliquando ad eum puniendum oculos aperuisti; « vobis illæ, vobis, vestro in conspectu, seræ, sed justæ « tamen, et debitæ pœnæ solutæ sunt.* »

conserver aujourd'hui à ces figures toute leur grâce et leur effet sur les auditeurs!

Cinquièmement enfin, dans toute espèce de discours publics, mais plus particulièrement dans ceux qu'on adresse aux assemblées populaires, c'est une règle essentielle d'observer les bienséances prescrites par le temps, le lieu et le caractère. La négligence à cet égard ne peut point être excusée par la chaleur de l'éloquence. La véhémence, qui sied à un homme d'un nom et d'une autorité imposante, peut paraître contraire à la modestie d'un jeune orateur. Le ton enjoué, les plaisanteries, que l'on peut se permettre en certains sujets et dans certaines assemblées, seraient tout-à-fait déplacés dans des sujets graves et devant une assemblée très-respectable. « *Caput artis est*, » dit Quintilien, « *decere*. » — « Le premier principe de l'art est d'observer les convenances. » Celui qui se lève pour parler en public devrait toujours commencer par se faire une idée juste et exacte de ce qui convient à son âge et à sa situation, au sujet qu'il veut traiter, à ses auditeurs, au lieu où il se trouve et aux circonstances; afin de régler là-dessus ses expressions et sa manière. Les anciens insistent beaucoup sur ce précepte. On peut consulter le premier chapitre du onzième livre de Quintilien, qui roule tout entier sur ce sujet, et qui est plein de judicieuses maximes. Je donnerai ici, dans les termes mêmes de l'auteur, ce qu'en dit Cicéron dans son *Orateur* (1); ceux qui

(1) *Orator ad Brutum*.

parlent en public devraient toujours avoir les conseils qu'il y donne présens à la mémoire : « *Est elo-* « *quentiæ sicut reliquarum rerum, fundamentum,* « *sapientia ; ut enim in vita, sic in oratione, nihil* « *est difficilius quam quod deceat videre ; hujus* « *ignoratione sæpissime peccatur ; non enim omnis* « *fortuna, non omnis auctoritas, non omnis ætas,* « *nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis,* « *eodem aut verborum genere tractandus est, aut* « *sententiarum. Semperque, in omni parte orationis,* « *ut vitæ, quid deceat considerandum ; quod et in re* « *de qua agitur positum est, et in personis, et eorum* « *qui dicunt, et eorum qui audiunt* (1). » Telles sont les considérations qu'il est indispensable de faire, relativement à la chaleur et à la véhémence que permet l'éloquence populaire.

Quant au style, il doit être plein, libre et naturel : des expressions recherchées seraient ici déplacées ; elles sont un obstacle à la persuasion. Un style fort et mâle convient surtout à ce genre d'éloquence ;

---

(1) « Le fondement de l'éloquence, comme de toute autre « chose estimable, est la sagesse. Dans l'art oratoire, comme « dans la vie, il n'y a rien de plus difficile que de savoir « ce qui est bienséant ; l'ignorance en ce genre fait com- « mettre bien des fautes : l'état, l'autorité, l'âge, le lieu, « le temps, l'audience, doivent influer et sur les mots et « sur les phrases. Dans toutes les parties du discours, comme « dans tous les momens de la vie, il faut toujours examiner « ce qui sied : le jugement à cet égard dépend en partie « du sujet, en partie des personnes ; et quant à celles-ci, « il faut considérer celui qui parle, et ceux qui écoutent. »

et le langage métaphorique, convenablement employé, y produit un heureux effet. Si les métaphores sont brillantes, animées, descriptives, on y passe quelques inexactitudes, qu'on aurait remarquées et critiquées dans un ouvrage écrit. Dans le cours d'une déclamation rapide, l'éclat de la figure fait impression, et l'inexactitude échappe.

Pour ce qui est du degré de concision, ou de développement, qui convient à l'éloquence populaire, il n'est pas aisé d'en poser les bornes. Je sais qu'on a coutume de recommander la manière développée dans ce genre de discours : je suis porté à croire toutefois qu'on peut à cet égard courir risque de s'égarer. En faisant trop usage du style développé, un orateur perd souvent plus en force qu'il ne gagne en clarté. Il est bien évident, sans doute, qu'en s'adressant à une multitude d'hommes assemblés, il ne faut pas parler par sentences et par apophthegmes : il faut expliquer ses pensées et les inculquer. Mais souvent on porte ce soin jusqu'à l'excès. Souvenons-nous toujours que, quelque plaisir que nous prenions à nous entendre, nos auditeurs sont très-sujets à s'en lasser ; et que, lorsqu'une fois la lassitude commence à se faire sentir, toute notre éloquence est en pure perte. Une manière lâche et verbeuse ne manque jamais de créer le dégoût ; et il vaut mieux le plus souvent risquer de ne pas dire assez, que de dire trop ; il vaut mieux placer sa pensée sous un jour frappant, et l'y laisser, que de la présenter sous toutes ses faces, d'épuiser, par une profusion de paroles,

l'attention de nos auditeurs, et de ne les quitter que lorsqu'ils sont las et rassasiés de nous entendre.

Je traiterai séparément de la prononciation et du débit. Il suffira d'observer ici qu'en parlant à des assemblées composées d'hommes de divers états et de divers caractères, le débit ferme et assuré est le plus convenable. L'arrogance et la présomption sont sans contredit toujours repoussantes, et on doit éviter jusqu'à la moindre apparence de pareils défauts. Mais il y a un ton d'assurance, que l'homme le plus modeste peut prendre, lorsqu'il est fortement persuadé de ce qu'il avance; et cette manière est la plus propre à faire une impression générale. Un homme qui parle faiblement et avec hésitation, laisse voir qu'il se défie lui-même de son opinion; et ce sentiment n'est pas propre à la faire adopter aux autres.

Voilà les principales idées que la réflexion et l'observation m'ont suggérées, relativement aux caractères distinctifs de l'éloquence qui convient aux assemblées populaires. Le résumé de ces remarques peut se réduire à ceci : Le but de l'éloquence populaire est la persuasion, qui doit être fondée sur la conviction. Les preuves et les raisonnemens doivent lui servir de bases, si l'on veut mériter le titre d'orateur et non celui de vain déclamateur. Il faut être sincèrement attaché à l'opinion que l'on professe, et énoncer, autant qu'il se peut faire, ses vrais sentimens, et non des sentimens feints. La méditation ou préparation du discours doit rouler sur les choses, plutôt que sur les mots. Il importe

d'avoir un ordre clair et une bonne méthode. La manière et l'expression doivent être chaudes et animées; mais au sein même de la véhémence, que l'occasion peut commander, il ne faut point oublier les égards qu'impose la décence, et ceux que l'on doit à ses auditeurs. Que le style soit libre et facile, fort et descriptif, plutôt que très-développé; et qu'il y ait dans le débit quelque chose de ferme et de déterminé. Enfin, pour conclure sur ce sujet, tout orateur doit se souvenir que l'impression produite par un discours élégant et plein d'art est momentanée; et qu'au contraire celle que fait un jugement droit et un raisonnement solide, est ferme et durable.

Maintenant, pour offrir quelques exemples du genre oratoire dont je viens de traiter, je donnerai ici quelques extraits de Démosthène. Malgré tous les désavantages d'une traduction, on y reconnaîtra des traits de cette éloquence animée et vigoureuse que j'ai si souvent recommandée. C'est principalement des Philippiques et des Olynthiennes que je tirerai ces exemples. Ces harangues sont vraiment populaires, ayant été prononcées devant l'assemblée entière des citoyens d'Athènes; et comme le sujet des unes et des autres est le même, je ne me bornerai pas à une seule; mais je réunirai des passages empruntés de deux ou trois harangues différentes, en choisissant ceux qui sont les plus propres à faire voir quelle était la marche ordinaire de l'orateur, et en m'attachant à quelques-unes des branches principales de son sujet. L'objet général qu'il s'y propose est d'exciter les Athéniens à se tenir en garde contre Philippe de

Macédoine, dont la puissance croissante et la politique astucieuse avaient déjà menacé la liberté de la Grèce, et ne tardèrent pas à la détruire. L'alarme commençait à se répandre parmi les Athéniens; mais ils mettaient de la lenteur dans leurs délibérations, et de la faiblesse dans leurs mesures; parce que quelques-uns de leurs orateurs favoris étaient soudoyés par Philippe et favorisaient ses vues. Ce fut dans ces conjonctures critiques que Démosthène se leva pour prendre la parole. Voici comment il débute dans sa premiere Philippique. Cet exorde, comme ceux de toutes ses harangues, est simple et sans art (1).

« Si vous aviez, Athéniens, à délibérer sur une « matière nouvelle, j'aurais laissé parler vos ora« teurs; et si leur avis m'avait paru le meilleur, « j'aurais gardé le silence; sinon, j'aurais essayé « moi-même de vous proposer le mien : mais comme « je vois qu'après tout ce qu'ils vous ont déjà dit, « vous revenez sur les mêmes objets, j'espère que « vous me pardonnerez de prendre la parole avant « eux; d'autant plus que si, dans les délibérations « précédentes, ils vous avaient donné le conseil le « plus sage, vous ne seriez point dans la nécessité de « délibérer encore aujourd'hui.

(1) Blair s'aide dans ces extraits de la traduction anglaise de Leland, à laquelle je substitue la traduction française d'Auger, en ayant soin de me conformer à la manière de Blair, quant aux liaisons et transpositions qu'il vient d'annoncer. *P. P. p.*

« Premièrement, Athéniens, vous ne devez pas « vous laisser abattre par les circonstances, quelque « fâcheuses qu'elles soient. Ce que je vais vous dire « paraîtra peut-être un paradoxe; mais il n'en « est pas moins certain que ce qui a causé vos mal- « heurs par le passé, est précisément ce qui doit « vous donner des espérances pour l'avenir (1). « Comment cela? C'est pour n'avoir rien fait de « ce qu'il faut, que vos affaires vont aussi mal; car « si vous ne les aviez pas négligées, et qu'elles fus- « sent toujours au même point, il n'y aurait plus « d'espoir qu'elles pussent jamais aller mieux. Mais « Philippe n'a point vaincu les Athéniens; il n'a « vaincu que leur mollesse et leur insouciance. Vous « n'avez point été vaincus, puisque vous n'avez point « employé vos forces pour vous défendre.

« Le monarque, dira-t-on, avec toutes les forces « dont il dispose, et toutes les places qu'il nous a « prises, n'est pas facile à vaincre. Je le sais, Athé- « niens; mais n'oublions pas que nous avions autre- « fois sous notre domination Pydna, Potidée, Mé- « thone, tous les lieux circonvoisins; que plusieurs « des peuples, qui lui sont maintenant soumis, « étaient libres et indépendans, moins jaloux de son « amitié que de la nôtre. Si donc Philippe eût pensé

(1) Cette pensée, qui n'est qu'insinuée dans la première Philippique, est plus pleinement déduite dans la troisième; car les mêmes pensées, rappelées par des situations semblables, se représentent quelquefois dans ces différentes harangues, dont le sujet général est le même.

« alors, qu'étant dépourvu d'alliés, il ne lui était
« pas facile de vaincre une république maîtresse de
« places importantes qui dominaient ses frontières,
« jamais il n'eût obtenu tant de succès, jamais il
« n'eût acquis tant de puissance. Mais toutes ces pla-
« ces, ô Athéniens! il les regardait comme les prix
« de la guerre, étalés aux yeux des combattans; il
« savait que, selon le cours ordinaire des choses,
« l'absent est dépouillé par le présent; le lâche, par
« qui ne craint ni travaux ni périls. Animé de ces
« sentimens, il a tout conquis et tout envahi; et ce
« qu'il n'a point emporté par le droit des armes, il
« l'a obtenu à titre d'alliance : car on s'allie toujours
« à celui que l'on voit le plus fort et le plus actif.

« Si donc vous raisonnez de même que Philippe,
« du moins aujourd'hui, puisque vous ne l'avez pas
« fait plus tôt; si chacun de vous, lorsqu'il en sera
« besoin, et qu'il pourra se rendre utile, se dispose
« de bonne foi à servir la république; les riches, en
« contribuant de leurs biens; les jeunes, en payant
« de leurs personnes; en un mot si chacun veut agir
« comme pour soi-même, et faire ce qui est en lui,
« sans se reposer sur d'autres; alors, avec l'aide des
« immortels, vous rétablirez vos affaires, vous répa-
« rerez les pertes causées par votre négligence, et
« vous parviendrez enfin à réprimer Philippe.

« Quand donc, Athéniens, quand ferez-vous ce
« qu'il convient de faire? qu'attendez-vous? un évé-
« nement, la nécessité? mais la plus pressante né-
« cessité que je connaisse pour des hommes libres,
« c'est le déshonneur. Voulez-vous toujours, dites-

« moi, vous promener dans la place publique, vous « demandant les uns aux autres : Que dit-on de nou« veau? Eh! qu'y a-t-il de plus nouveau qu'un Ma« cédonien vainqueur d'Athènes et dominateur de « la Grèce? Philippe est-il mort? Non, mais il est « malade. Que vous importe? S'il n'était plus, vous « vous feriez bientôt un autre Philippe, en négli« geant tout, comme vous faites.

« Je sais que plusieurs d'entre vous se plaisent à « parcourir les places de la ville et à débiter des « nouvelles de tout genre. Les uns disent que Phi« lippe, de concert avec les Lacédémoniens, trame « la perte des Thébains, et qu'il cherche à diviser « les républiques; d'autres, qu'il a envoyé une am« bassade au roi de Perse; d'autres, qu'il fortifie « des places dans l'Illyrie; d'autres..... chacun de « nous, en un mot, invente sa fable et la promène. « Pour moi, certes je ne doute pas que Philippe, « enorgueilli et enivré de ses succès, voyant que « personne ne s'oppose à ses conquêtes, n'enfante « beaucoup de projets chimériques; je ne crois pas « toutefois qu'il se conduise de façon à laisser péné« trer ses desseins par nos fabricateurs de nouvelles, « c'est-à-dire, par les hommes les moins sensés de « notre ville. Mais si, sans nous arrêter à leurs « songes, nous considérons que Philippe est notre « ennemi, qu'il nous enlève nos possessions, que « depuis long-temps il nous outrage; que tous les « peuples dont nous attendions du secours se sont « tournés contre nous; que toutes nos ressources ne « sont plus qu'en nous-mêmes; que différer de por-

« ter la guerre en Macédoine, c'est nous exposer à
« voir embraser l'Attique; si nous faisons, dis-je,
« toutes ces réflexions, nous saurons, ô Athéniens!
« ce que nous ne devons pas ignorer, et nous ne se-
« rons plus étourdis de mille propos frivoles. Car
« enfin il n'est pas question ici de deviner ce qui
« peut-être arrivera, mais de vous bien persuader
« qu'il n'arrivera rien que de funeste, si vous man-
« quez de vigilance et d'activité.

« Au reste (1), si nous convenions tous que ce
« prince enfreint la paix, et qu'il nous fait réelle-
« ment la guerre, un ministre n'aurait qu'à proposer
« les moyens les plus faciles et les plus sûrs de ré-
« primer ses violences. Mais puisque, dans le temps
« même qu'il emporte des villes de force, qu'il re-
« tient nos possessions, qu'il opprime tous les Grecs,
« on voit ici des gens assez peu raisonnables pour
« écouter des orateurs qui répètent sans cesse qu'on
« travaille parmi nous à rallumer la guerre, il est
« nécessaire sans doute de prévenir l'erreur, et de
« réformer là-dessus vos idées. Je conviens que s'il
« dépendait de nous de choisir entre la paix ou la
« guerre, la paix mériterait à tous égards la préfé-
« rence. Mais si, les armes à la main, suivi d'une
« puissante armée, le monarque nous amuse du nom
« de paix, tandis qu'il nous fait réellement la guerre,
« que nous reste-t-il sinon de repousser ses attaques?
« Voulez-vous, à son exemple, vous contenter de
« dire que vous êtes en paix? j'y consens. Mais qu'à

(1) Phil. III, (c'est la neuvième d'Auger.)

« la faveur d'un mot, un homme s'avance de proche
« en proche jusque sous nos murs, et qu'on sou-
« tienne que ce n'est pas là nous faire la guerre, je
« dis que c'est manquer de raison, et vouloir que
« nous soyons en paix avec Philippe, et non Phi-
« lippe avec nous. Et voilà ce que le prince achète
« avec tout l'or qu'il distribue; c'est l'avantage de
« nous attaquer, sans que nous entreprenions de
« nous défendre.

« Grands dieux! est-il un homme raisonnable qui
« juge de la paix et de la guerre par les paroles et
« non par les actions? Y a-t-il quelqu'un d'assez
« simple pour croire que c'est pour conquérir quel-
« ques misérables villages de Thrace, Drongile,
« Cabyle, Mastira, que Philippe s'expose en ce mo-
« ment aux frimas, aux travaux et aux dangers de
« tout genre; et peut-on croire qu'il ne forme aucun
« dessein sur vos arsenaux, vos flottes et vos mines
« d'argent? qu'il prendra ses quartiers d'hiver dans
« les cabanes de Thrace, et vous laissera jouir en
« paix de vos revenus? Vous attendez peut-être
« qu'il vous déclare la guerre; mais il n'en fera rien:
« fût-il même à vos portes, il vous protesterait en-
« core qu'il ne vous fait pas la guerre. C'est ainsi
« qu'il en usa avec le peuple d'Orée, lorsque ses ar-
« mées étaient au cœur de leur pays. Il tint le même
« langage aux citoyens de Phères, jusqu'au moment
« où il commença l'attaque de leurs murs. C'est lors-
« qu'il n'était plus qu'à quarante stades d'Olynthe,
« qu'il déclara aux habitans qu'il fallait qu'ils déser-

« tassent leur ville, ou qu'il cessât d'être roi de
« Macédoine.

« Eh ! sans doute il serait le plus insensé des « hommes, si, tandis que, fermant les yeux sur ses « injustices, vous êtes occupés à vous accuser les uns « les autres, il allait lui-même terminer vos débats « et vos querelles, vous avertir de vous tourner « contre lui, enfin ôter à ses créatures, qui vou-« draient vous persuader qu'on ne vous fait point la « guerre, les raisons fausses par lesquelles elles vous « endorment. Il prétend, lui, qu'il ne vous fait pas « la guerre : je suis, moi, si éloigné de dire qu'il « observe la paix avec vous, que je prétends, quand « je le vois entreprendre sur Mégare, établir des ty-« rans dans l'Eubée, pénétrer actuellement dans la « Thrace, former de sourdes pratiques dans le Pélo-« ponèse, exécuter tous ses projets les armes à la « main, je prétends qu'il enfreint la paix, et qu'il « vous fait la guerre. Direz-vous qu'on est en paix « avec une ville dont on médite le siége, jusqu'à ce « que les machines soient aux pieds des murs? non, « sans doute ; et un homme qui dispose tout pour « ma perte, me fait une guerre réelle, quoiqu'il ne « lance encore sur moi ni flèches ni javelots.

« La Grèce entière, les pays barbares, rien ne « peut assouvir sa cupidité. Tous tant que nous « sommes de Grecs, nous le savons, nous le voyons; « et, au lieu d'en être indignés, au lieu de nous en-« voyer des députés les uns aux autres, nous sommes « livrés à une lâche indifférence, qui nous enchaîne

« dans nos villes, et nous a empêchés jusqu'à ce « jour de rien faire pour l'intérêt général. Non, « nous n'avons encore pu former de ligue, et nous « réunir contre l'ennemi commun ; mais nous le « laissons imprudemment s'agrandir de toutes parts, « nous imaginant, ce semble, que le temps mis à « la destruction d'un autre est un temps gagné « pour nous; du reste incapables de rien décider, de « rien exécuter pour le salut de la Grèce. Personne « cependant n'ignore que Philippe, semblable à une « fièvre contagieuse, atteint celui-là même qui pa- « raît le plus éloigné du péril.

« Et quelle est donc la source de cette dispo- « sition à tout souffrir? Car ce n'est pas sans cause « que les Grecs, autrefois si jaloux de leur liberté, « sont maintenant si disposés à la servitude. Il ré- « gnait alors, ô Athéniens! il régnait dans le cœur « de tous les peuples un sentiment qu'on n'y trouve « plus aujourd'hui; sentiment qui a triomphé de « l'or des Perses, qui a maintenu toute la Grèce « libre, qui l'a rendue victorieuse sur terre et sur « mer, et avec lequel on a vu disparaître sa prospé- « rité. Et quel était-il ce sentiment? était-ce le « résultat d'une politique raffinée? non; c'était la « haine générale contre tout homme qui accep- « tait des présens de ceux qui voulaient opprimer « la Grèce ou simplement la corrompre. Le plus « difficile alors était de convaincre le coupable : il « était puni avec la dernière rigueur, sans qu'il « pût apporter d'excuse ou espérer de pardon. On « ne pouvait acheter de la main, ni des orateurs,

« ni des généraux, les occasions favorables, que la « fortune ménage quelquefois à la négligence et à la « paresse, au préjudice même de l'activité et de la « vigilance. Alors on ne vendait ni la concorde qui « doit régner entre les Grecs, ni la défiance où ils « doivent être des tyrans et des barbares. De nos « jours tout cela se vend comme à l'encan. La corrup- « tion règne et répand en tous lieux le trouble et « la destruction. On porte envie à celui qui reçoit; « s'il l'avoue, on n'en fait que rire; on lui par- « donne, s'il est convaincu. Tel est le point auquel « est parvenue cette contagion générale.

« Si quelques-uns de nous, quoiqu'incapables « d'être corrompus par des largesses, se laissent « aveugler par la terreur, comme si Philippe était « quelque chose de plus qu'un homme, qu'ils con- « sidèrent que tous les artifices, qui l'ont porté « à sa présente élévation, sont épuisés, et qu'il est « sur le point d'en descendre. Pour moi, Athéniens, « je pourrais, comme les autres, l'admirer et le « craindre, si je l'eusse vu s'avancer par des voies « droites et légitimes. Lorsque les forces sont unies « par la concorde et l'affection, lorsque tous les « confédérés ont un intérêt commun, ils supportent « les fatigues avec plaisir et les revers avec con- « stance; mais lorsqu'une ambition extravagante et « un pouvoir usurpé, tel que celui de Philippe, « sont la source de la grandeur d'un seul, le plus « faible prétexte, le moindre événement suffit pour « le renverser et détruire sa puissance; car il n'est « pas possible, Athéniens, non il ne l'est pas,

« qu'un homme injuste, un imposteur, un parjure,
« ait des succès constans. Il peut bien tromper une
« fois, et réaliser par hasard une partie de ses espé-
« rances; mais bientôt il se démasque, et ne tarde
« pas à voir l'édifice de sa fortune se dissoudre et
« s'écrouler; et comme, pour être durables, une
« maison, un vaisseau, un bâtiment quelconque,
« doivent avoir un fondement solide; de même,
« pour être constamment heureuse, une entreprise
« doit avoir pour principe et pour bases la justice et
« la vérité; et c'est par-là que manquent toutes
« celles de Philippe.

« Il en résulte que, parmi ses confédérés, les uns
« le haïssent, d'autres s'en méfient, et plusieurs en
« sont jaloux. Si vous voulez déployer une activité
« que votre honneur et votre intérêt sollicitent,
« vous découvrirez, non-seulement la faiblesse de
« ses alliés et leur peu d'attachement pour lui, mais
« la déplorable situation de ses propres états. Car
« ne vous imaginez pas que Philippe et ceux qui lui
« obéissent soient animés des mêmes sentimens : il
« ne respire que la gloire; ceux qu'il commande
« sont bien loin de partager l'ambition qui le dé-
« vore : las de courir de contrée en contrée pour des
« expéditions sans cesse renaissantes, ils détestent,
« maudissent une guerre qui les empêche de culti-
« ver leurs champs, de vaquer à leurs affaires do-
« mestiques, et de s'occuper, dans un pays dont les
« ports sont fermés de toutes parts, du commerce
« des denrées qu'ils ont recueillies comme ils ont
« pu. De là vous pouvez juger sans peine comment

« sont disposés à son égard le plus grand nombre
« de ses sujets. Les brillans exploits qui font aujour-
« d'hui sa grandeur apparente ont épuisé les forces
« de ses états et ses principales ressources. D'ailleurs
« ses débauches, sa turpitude, les troupes de bouf-
« fons et de personnages vils, dont il est sans cesse
« environné, décèlent, aux yeux des hommes sensés,
« la faiblesse de son caractère. Vous voyez mainte-
« nant ses vices couverts de l'éclat de ses succès;
« mais au moindre revers qu'il éprouvera, vous
« verrez paraître au grand jour toutes ses infamies.
« Comme dans le corps humain, tant que les forces
« et la santé se soutiennent, les anciennes fractures
« et les maux des parties affectées ne se font pas
« sentir; mais à la première maladie qui survient,
« tous les vices assoupis jusqu'alors se réveillent et
« s'annoncent par des douleurs; de même, dans les
« monarchies et dans les autres états, tout paraît
« sain et calme tant que la guerre est éloignée; mais
« au moment qu'elle approche des frontières, le dés-
« ordre se manifeste et tous les maux se découvrent.

« En voyant Philippe prospérer, on a raison, j'en
« conviens, de le juger un ennemi redoutable; car
« la fortune a une grande influence dans les choses
« d'ici bas. Cependant si j'avais à choisir de votre
« fortune et de la sienne, et que je vous visse déter-
« minés à faire seulement une partie de ce que vous
« devez, je n'hésiterais point, je prendrais la vôtre,
« assuré que le secours du ciel vous est plus dû qu'à
« lui. Mais vous vous reposez sans rien faire, et sans
« songer que l'indolent ne peut prétendre à l'affec-

« tion et au secours des hommes, encore moins à la « faveur et à la protection des dieux. Ne soyons « donc pas surpris qu'un monarque, marchant à la « tête de ses troupes, partageant leurs fatigues, se « trouvant partout en personne, ne craignant aucune « saison, ne négligeant aucune occasion, l'emporte « sur nous qui temporisons, qui délibérons, qui per- « dons, à demander ce qui se passe, le temps où nous « devrions agir. Quant à moi, je ne vois rien là qui « m'étonne; au contraire, je trouverais bien plus « étonnant que des hommes, qui ne font rien de ce « qu'ils devraient, eussent l'avantage sur un prince « qui se porte à tout avec ardeur. Telle est, ô Athé- « niens! la source de tous ses avantages. Philippe, « toujours environné de son armée, toujours occupé « de ses desseins, peut frapper où et quand il lui « plaît. Mais nous, si quelque événement nous « alarme, nous commençons par nommer des trié- « rarques, ensuite nous leur permettons de se faire « remplacer par substitution; enfin on discute les « subsides; après quoi on prend la résolution d'ar- « mer la flotte et de chercher des matelots parmi « les étrangers; mais on réfléchit ensuite qu'il vaut « mieux les prendre parmi nous. Durant ces dé- « lais, l'ennemi se rend maître de ce qu'il trouve « sans défense; car le temps où nous devrions agir « se passe en préparatifs, et les événemens de la « guerre ne marchent pas aussi lentement que nos « mesures.

« Considérez donc votre situation présente, et « faites les efforts qu'exige un danger imminent. Ne

« parlez pas ici de ces dix mille, de ces vingt mille
« étrangers qu'on vous promet, soldats imagi-
« naires qui n'existent que sur le papier. Je veux
« une armée composée de citoyens; que ce soit en
« une force athénienne que vous placiez votre con-
« fiance; et quel que soit le général que vous don-
« nerez à cette armée, qu'il ait sur elle une absolue
« autorité; car depuis que les troupes étrangères ser-
« vent seules pour vous, c'est de vos amis et de vos
« alliés qu'elles triomphent : tandis que nos ennemis
« ont augmenté rapidement leur puissance. »

L'orateur indique ensuite le nombre d'hommes qu'il conviendrait de lever; les lieux où il faudrait les employer; le moment de l'année qu'il faut choisir pour leur départ; après quoi il met en avant sa proposition (1) en forme, ou, comme on l'appelait alors, son décret, relatif aux sommes d'argent nécessaires, et aux fonds par lesquels on pourrait se les procurer. Après avoir terminé tout ce qui concerne l'affaire en délibération, il finit ordinairement par une péroraison, rarement plus longue que la suivante, qui est celle de la première Philippique. « Pour moi
« qui, dans aucune occasion, ne voudrais cher-
« cher à vous plaire aux dépens de vos intérêts, je
« me suis fait un devoir, surtout dans la circon-
« stance présente, de vous exposer mes sentimens
« avec liberté et sincérité. Je voudrais être assuré
« qu'il est aussi avantageux à l'orateur de vous don-
« ner les meilleurs conseils, qu'à vous de les rece-

(1) Sa motion.

« voir; je serais monté à la tribune avec beaucoup « plus de confiance. Quelles que puissent être pour « moi les suites de mes avis, je me suis résolu à vous « les donner, persuadé qu'il est de votre intérêt de « les suivre. Puissiez-vous, au reste, embrasser le « parti qui doit vous être le plus utile ! »

Ces extraits pourront donner quelque idée de la manière de Démosthène. Pour en juger plus pleinement, il faut avoir recours à l'original.

LEÇON XXVIII.

ÉLOQUENCE DU BARREAU ; ANALISE DE LA HARANGUE DE CICÉRON POUR CLUENTIUS.

J'ai traité, dans ma dernière leçon, de ce qui est propre à l'éloquence populaire. Une grande partie de ce que j'ai dit là-dessus peut s'appliquer à l'éloquence du barreau, dont je vais maintenant parler, et sur laquelle, par cette raison, je m'étendrai moins. Cependant tout n'est pas également applicable, et je dois commencer par marquer quelques différences.

En premier lieu, les discours du barreau ont en général un but différent de ceux des assemblées populaires. Dans celles-ci, le grand objet est la persuasion : l'orateur tend à déterminer ceux qui l'écoutent à un choix, une conduite, ou une action, qu'il présente comme convenable et utile. Pour atteindre à ce but, il doit s'appliquer à mettre en jeu tous les principes d'action que la nature a placés en nous; il faut qu'il s'adresse aux passions aussi bien qu'à l'entendement. Au barreau, le grand objet est la conviction : là, ce n'est point l'office de l'orateur de persuader au juge de faire ce qui est bon et utile, mais bien de lui montrer ce qui est juste et vrai. En conséquence, c'est principalement ou uniquement à l'entendement que son éloquence s'adresse. C'est-là

une différence vraiment caractéristique, et qu'il ne faut jamais perdre de vue.

En second lieu, au barreau l'orateur parle à un petit nombre de juges, quelquefois à un seul; et ces juges sont en général des hommes graves, d'un âge mûr, et d'une réputation imposante. L'orateur n'a point ici l'avantage de pouvoir employer tous les différens moyens de l'éloquence, comme dans une assemblée nombreuse et mélangée, en supposant même que le sujet le comporte. La passion n'est pas aussi aisée à émouvoir; l'orateur est écouté avec plus de calme, plus sévèrement surveillé; il s'exposerait à paraître ridicule, s'il affectait un ton de véhémence, qui ne convient qu'en parlant à une multitude.

Enfin, la nature et la discussion des sujets qui sont portés au barreau, requièrent une espèce d'éloquence fort différente de celle des assemblées populaires. Ces dernières laissent à l'orateur beaucoup plus de latitude: rarement il est astreint à une règle précise; il peut prendre ses argumens où il lui plaît, et employer tous les exemples que son imagination lui suggère. Mais au barreau, le champ de l'éloquence est limité, il faut parler d'après la loi et les statuts. L'imagination ne peut point se donner carrière: l'avocat a toujours devant les yeux l'équerre, le compas et la règle; son principal office est de les appliquer constamment aux sujets qu'il discute.

Par toutes ces raisons, il est clair que l'éloquence du barreau est d'un genre beaucoup plus borné, plus tempéré et plus modeste, que celles des assemblées

populaires : et par des raisons analogues, il faut se garder d'envisager les harangues, même celles du genre judiciaire, que nous lisons dans Cicéron et dans Démosthène, comme des modèles exacts des discours qui conviennent à l'état présent du barreau. Il est bon d'en prévenir les élèves qui se vouent à cette carrière; car, quoique les harangues dont je parle soient de véritables plaidoyers, qui ont été prononcés dans des causes civiles ou criminelles, on doit observer que, chez les Grecs et les Romains, l'éloquence du barreau pouvait se rapprocher de celle des assemblées populaires, beaucoup plus qu'elle ne peut le faire aujourd'hui : cela tenait principalement à deux causes.

Premièrement, dans les anciens discours judiciaires, on était moins obligé de s'attacher au sens strict de la loi, qu'on ne l'est parmi nous. Du temps de Démosthène et de Cicéron, les statuts municipaux étaient en petit nombre, simples et conçus d'une manière générale. La décision des causes dépendait, en grande partie, du bon sens et de l'équité des juges : en conséquence, ceux qui plaidaient s'attachaient à l'étude de l'éloquence, bien plus qu'à celle du droit. Cicéron dit quelque part que trois mois suffisaient pour apprendre le droit civil : il était même convenu qu'on pouvait être habile à plaider, sans avoir étudié les lois, parce qu'il y avait à Rome une classe d'hommes appelés *pragmatici* (praticiens), dont l'office était de fournir à l'orateur toute la connaissance des lois que pouvait requérir la cause qu'il était appelé à plaider. C'était ensuite à l'ora-

teur à présenter ces documens sous une forme populaire, et à les orner des couleurs de l'éloquence les plus propres à frapper le juge.

En second lieu, il faut observer que les juges civils et criminels, en Grèce et à Rome, étaient d'ordinaire beaucoup plus nombreux que dans nos tribunaux, et formaient une sorte d'assemblée populaire. Le fameux tribunal de l'aréopage à Athènes était composé au moins de cinquante juges (1): quelques auteurs portent ce nombre beaucoup plus haut. Lorsque Socrate fut condamné (on ne sait pas bien par quel tribunal), le nombre des suffrages qui lui furent contraires s'éleva à deux cent quatre-vingts. A Rome, le préteur, qui était le principal juge en matières civiles et criminelles, nommait, pour toutes les causes importantes, des juges choisis (*judices selecti*), c'était le nom qu'on leur donnait, toujours fort nombreux, qui réunissaient le pouvoir et l'office de juge et de juri. Dans la cause fameuse de Milon, Cicéron parlait devant cinquante-un de ces juges choisis, et jouissait ainsi de l'avantage d'adresser son discours, non à un seul juge, non à un petit nombre de juges versés dans le droit, mais à une assemblée de citoyens romains. Aussi voyons-nous cet orateur faire usage, et probablement avec succès, de tous les moyens de l'éloquence populaire. De là ces pleurs, ces mouvemens de pitié, si souvent employés pour ébranler les juges; de là encore certaines pratiques communes au barreau de l'ancienne Rome, et qui

(1) Voyez Potter, antiq. vol. 1, p. 102.

aujourd'hui nous sembleraient devoir être reléguées au théâtre ; comme de faire paraître devant les juges, non-seulement l'accusé en habits de deuil, mais sa famille et ses enfans en bas âge, dans le but d'émouvoir, par leurs larmes et par leurs cris, ceux qui devaient prononcer sur leur sort.

En conséquence de cette grande différence entre le barreau ancien et moderne, et de la différence, que nous avons fait remarquer ci devant, entre l'ancienne et la nouvelle éloquence, ce serait manquer de jugement, que de vouloir imiter de trop près la manière de plaider de Cicéron. Tous ceux qui suivent la carrière du barreau gagneront beaucoup à l'étudier : l'art d'introduire son sujet et de se concilier la faveur des juges, celui d'arranger les faits d'une manière distincte, de narrer avec grâce, d'amener et d'exposer ses argumens : voilà ce qu'on peut apprendre de lui et que l'on fera bien d'imiter. On ne peut à ces divers égards choisir un meilleur modèle ; mais si on imitait ses exagérations, ses amplifications, ses déclamations pompeuses et longuement développées, ses grands mouvemens dans le but d'émouvoir et de mettre en jeu les passions, on paraîtrait aussi ridicule au barreau moderne, que si on s'y présentait vêtu de l'ancienne toge des Romains.

Avant d'en venir aux conseils de détail relatifs à l'éloquence du barreau, qu'il me soit permis de remarquer que le premier fondement de la réputation d'un homme de loi, et de tous les succès qu'il peut se flatter d'obtenir, doit toujours être une profonde connaissance de ce qui fait l'objet de sa profession :

il n'y a rien qui soit pour lui d'un plus grand intérêt, et qui appelle plus son attention et son étude; car, quels que soient ses talens oratoires, si sa connaissance du droit est jugée superficielle, peu de cliens seront disposés à lui confier leur cause. Indépendamment des études préliminaires et d'un fond de science acquise, une autre condition indispensable pour le succès d'un avocat est de donner à chaque cause dont il se charge, l'attention la plus sérieuse, de manière à connaître pleinement tous les faits et toutes les circonstances qui s'y rapportent. Les anciens rhéteurs insistent fortement sur ce point, et le font envisager avec raison comme le fondement nécessaire de l'éloquence dans toute espèce de plaidoirie. Cicéron, sous le personnage d'Antoine, au second livre du *Traité de l'Orateur* (1), nous apprend que quand un client venait le consulter, il ne manquait jamais de causer à fond avec lui; qu'il avait soin que leur entretien eût lieu sans témoins, afin que le client pût s'expliquer plus librement; qu'il lui faisait alors toutes sortes d'objections, et plaidait même contre lui en faveur de sa partie adverse, afin de découvrir pleinement la vérité, et d'être instruit de toute l'affaire sans aucune réserve; enfin, qu'après le départ du client, il s'occupait à balancer en lui-même tous les faits, en revêtant successivement troi différens rôles, le sien, celui du juge, et celui de l'avocat adverse. Il blâme fortement ceux de la même profession que lui, qui refusent de prendre la même

---

(1) *De Oratore*.

peine, et les accuse non-seulement d'une honteuse négligence, mais d'abus de confiance et d'une sorte de trahison (1). C'est dans le même but que Quintilien, au huitième chapitre de son dernier livre, donne un grand nombre de règles excellentes, sur la méthode à suivre par les avocats, pour acquérir la plus parfaite connaissance des causes qu'ils ont dessein de plaider : il leur recommande, à plusieurs reprises, d'user, en conversant avec leurs cliens, de beaucoup d'attention et de patience, et fait à ce propos cette remarque pleine de sens : « *Non tam obest* « *audire supervacua, quam ignorare necessaria.* « *Frequenter enim et vulnus et remedium, in iis* « *orator inveniet, quæ litigatori in neutram partem* « *habere momentum videbantur* (2). »

(1) « *Equidem soleo dare operam, ut de sua quisque re* « *me ipse doceat; et ne quis alius adsit, quo liberius lo-* « *quatur; et agere adversarii causam, ut ille agat suam;* « *et quidquid de sua re cogitet, in medium proferat. Itaque* « *cum ille decessit, tres personas unus sustineo, summa* « *animi æquitate; meam, adversarii, judicis. — Nonnulli* « *dum operam suam multam existimari volunt, ut toto foro* « *volitare, et a causa ad causam ire videantur, causas* « *dicunt incognitas. In quo est illa quidem magna offensio,* « *vel negligentiæ susceptis rebus, vel perfidiæ receptis; sed* « *etiam illa, major opinione, quod nemo potest, de ea re* « *quam non novit, non turpissime dicere.* »

(2) « Il y a bien moins d'inconvénient d'écouter des choses « inutiles, que d'ignorer ce qu'il peut être nécessaire de « savoir. Souvent l'orateur découvre une plaie et un remède, « dans certaines circonstances que le client jugeait n'avoir « d'importance ni pour l'une, ni pour l'autre partie. »

Supposant donc un avocat préparé, comme je viens de le dire, par de bonnes études de droit, et par l'étude approfondie de la cause qu'il doit plaider, j'observe que, pour la défendre avec succès, l'éloquence lui est fort nécessaire. Il est vrai que l'ancienne manière, populaire et véhémente, ne convient plus au barreau; mais ce serait bien mal raisonner que d'en conclure que toute espèce d'éloquence en est bannie, et que désormais il est inutile d'en faire un objet d'étude pour ceux qui suivent cette carrière. Quoique la manière de parler soit changée, il n'en existe pas moins une, qui est la meilleure, et qu'il faut tâcher d'apprendre: il n'y a peut-être aucune espèce d'éloquence qui suppose plus d'étude. Ailleurs le sujet suffit souvent de lui-même pour intéresser les auditeurs; mais au barreau, la sécheresse et la subtilité des matières qui y sont communément discutées, exigent que l'on emploie tous les moyens de soutenir l'attention, de donner aux argumens toute leur force, et d'empêcher qu'aucune partie de la plaidoirie n'échappe à ceux à qui elle s'adresse. L'effet d'une bonne élocution est toujours considérable. Un orateur froid, sec, confus, et celui qui parle avec élégance, avec ordre, avec force, plaidant tous deux la même cause, font une impression aussi différente, qu'un objet vu successivement à travers un brouillard et par un beau jour.

C'est un puissant encouragement pour ceux qui suivent la carrière du barreau, de sentir qu'aucune profession libérale n'est plus propre à développer les talens et à donner l'essor au génie: on y est

moins exposé aux effets de la rivalité, des préjugés populaires, des secrètes intrigues : un avocat est sûr de s'avancer en proportion de son mérite. En effet, tous les jours il est en vue ; il entre hardiment dans la lice avec ses compétiteurs; chaque fois qu'il y paraît, il fait un appel au public, qui presque toujours se montre juste, parce qu'il est impartial. Des protecteurs, des amis, peuvent favoriser les débuts d'un jeune orateur ; mais ils ne peuvent que lui ouvrir la carrière : si sa réputation n'a point d'autre base, elle sera peu durable. Les spectateurs observent, les juges décident, les parties surveillent ; et les cliens iront toujours en foule à celui qui donne publiquement des preuves incontestables d'instruction, d'éloquence et d'habileté.

Avant tout, il faut poser en principe que l'éloquence qui convient au barreau, soit dans les discours qu'on y prononce, soit dans les mémoires écrits, est d'un genre calme et tempéré, qui s'allie avec une manière de raisonner serrée et rigoureuse. On peut y permettre à l'imagination quelques mouvemens, afin d'animer un sujet aride, et de soulager l'attention fatiguée ; mais c'est une ressource dont il faut user sobrement : car un style fleuri, une manière brillante, ne manquent jamais d'exciter la défiance du juge. Les ornemens ôtent du poids aux paroles de celui qui plaide, et font toujours soupçonner que ses argumens sont faibles ou peu solides. Au barreau, l'orateur doit surtout s'attacher à la pureté et à la justesse de l'expression : il doit donner à son style le mérite de la clarté et de la

propriété ; ne pas le surcharger inutilement de termes de droit et de pratique, sans éviter toutefois ces termes avec affectation, lorsque le sujet en requiert l'emploi.

La verbosité est un défaut fort généralement reproché aux orateurs du barreau, et dans lequel jette presque inévitablement l'habitude de parler et d'écrire aussi rapidement et avec aussi peu de préparation, qu'ils sont souvent obligés de faire. On ne saurait donc trop recommander à ceux qui entrent dans la carrière, de se mettre en garde contre cette espèce de danger, pendant qu'ils le peuvent encore, et qu'ils ont tout le loisir de préparer leurs discours. Qu'ils s'exercent, en particulier dans leurs écritures, à prendre un style fort et correct, qui exprime plus et mieux en peu de mots, que ne pourrait faire une accumulation de périodes longues et embarrassées. Cette habitude, une fois acquise, leur deviendra naturelle, lorsque la multiplicité des affaires les obligera de composer plus précipitamment. Si, au contraire, ils se sont accoutumés à un style lâche et négligé, il ne sera plus en leur pouvoir de s'exprimer avec énergie et avec grâce, dans les occasions mêmes où ils le voudront, et où ils feront, pour y réussir, des efforts extraordinaires.

Le mérite d'une composition distincte est un de ceux qui se font le plus sentir au barreau. On le reconnaît à deux traits principaux. Le premier est la manière de poser la question ; l'art de montrer nettement quel est l'objet de la discussion ; ce qu'on accorde et ce qu'on nie ; le point précis où com-

mence le dissentiment entre les parties. Le second trait est l'ordre et l'arrangement de toutes les parties du plaidoyer. En toute espèce de discours, une méthode claire est sans doute d'une extrême importance; mais dans ces questions difficiles et embrouillées, qui occupent souvent le barreau, on sent que la méthode est presque tout. On ne saurait donc mettre trop de soin et de peine à étudier préalablement le plan et l'arrangement qu'on doit suivre: s'il y reste quelque chose d'indistinct, s'il y a le moindre désordre, on ne réussira pas à opérer la conviction, et la cause entière restera dans l'obscurité.

Je parlerai de l'art de conduire la narration et l'argumentation, lorsque je traiterai des parties dont est composé un discours régulier. Je me borne à observer ici, qu'au barreau, la narration des faits doit être aussi concise que peut le permettre la nature du sujet. Il est toujours fort important que les faits restent dans le souvenir pendant le cours de la plaidoirie; mais si l'avocat les raconte d'une manière ennuyeuse, s'il y ajoute des circonstances inutiles, il charge la mémoire d'un fardeau qu'elle ne peut supporter. Si, au contraire, il sait élaguer son récit; si, en retranchant toutes les circonstances superflues, il fait ressortir les faits essentiels, tout ce qu'il raconte devient plus clair, et fait une impression plus durable. Pour la partie argumentative, j'inclinerais à la traiter au barreau d'une manière plus développée que partout ailleurs : car, dans les assemblées populaires, où le sujet des débats est souvent

une question fort peu compliquée, les argumens, fondés sur des principes universellement connus, acquièrent de la force par la concision. Mais l'obscurité de certains points de droit demande souvent que les argumens soient traités avec plus d'étendue, et qu'on les présente sous différens jours, afin de les faire mieux saisir.

Quand un avocat réfute les argumens de son adversaire, il doit prendre garde de les défigurer ou de les placer sous un faux jour. La ruse est vite découverte; elle est aussitôt démasquée, et inspire au juge et aux auditeurs un sentiment de défiance: elle présente l'orateur comme manquant de discernement ou de franchise. Au contraire, lorsqu'on le voit exposer, avec candeur et exactitude, les argumens dont on s'est servi contre lui, avant de s'occuper à les combattre, il en naît à l'instant une prévention en sa faveur. On présume qu'il a une idée claire et complète de tout ce qu'on peut dire de part et d'autre; qu'il se confie pleinement en la bonté de sa cause; et qu'il n'a pas dessein de la soutenir par des artifices et des réticences: et le juge se sent disposé à recevoir, avec plus de confiance, les impressions que lui donne un orateur qui fait preuve d'intelligence et de probité. Il n'y a aucune partie du discours, où l'avocat ait une plus belle occasion de déployer son habileté, que celle où il récapitule les argumens de son adversaire, dans le but de les réfuter.

Les traits d'esprit ou les saillies ne sont pas tou-

jours déplacées au barreau, et peuvent faire un bon effet dans une réplique vive, qui tend à jeter du ridicule sur ce qu'a dit la partie adverse; mais, quoique la réputation d'homme d'esprit puisse flatter un jeune avocat, je ne lui conseillerais point de compter sur ce talent pour ses succès. Le métier d'un avocat n'est point de faire rire l'audience, mais de convaincre ses juges : on en a vu bien rarement, peut-être on n'en a jamais vu, s'élever au premier rang par l'esprit et les saillies.

Il est toujours utile de plaider avec un certain degré de chaleur. La véhémence est sans doute plus naturelle en parlant à la multitude; mais même en parlant à un seul, la chaleur qui naît de l'intérêt sérieux qu'on prend à ce qu'on lui dit, est un des plus puissans moyens d'opérer en lui la persuasion. L'avocat représente son client; il s'est chargé de tous ses intérêts; il tient enfin sa place : il est donc peu convenable, il est contraire au bien de sa cause, qu'il paraisse froid et indifférent : et les cliens eux-mêmes sont toujours très-peu disposés à confier leurs intérêts à un homme qui en paraît si peu touché.

Mais, d'un autre côté, un avocat doit se garder de prostituer également sa sensibilité à toutes les causes qui lui sont confiées. Il y a une certaine dignité de caractère, qui sied à son état et qu'il lui importe de maintenir. Il ne faut jamais oublier, que l'opinion qu'on a de l'honneur et de la probité de celui qui parle est pour lui un des plus

grands moyens d'opérer la persuasion (1). Il est presqu'impossible que les auditeurs séparent complètement l'impression que fait sur eux l'affaire dont on les occupe, de celle qui tient au caractère de l'orateur. Quoiqu'ils ne se l'avouent pas, l'opinion qu'ils ont de lui a toujours quelque influence, et fortifie ou affaiblit ses argumens. Il faut donc que l'orateur maintienne soigneusement la bonne opinion que l'on a de son honneur et de sa probité, soit par sa délicatesse dans le choix des causes dont il se charge, soit par la manière dont il les traite: et quoique peut-être la nature de sa profession lui permette difficilement de porter cette délicatesse au plus haut point, il doit cependant à cet égard s'imposer certaines règles, que la vertu prescrit à l'homme de bien, et qu'un homme prudent doit observer par égard pour sa réputation; il doit toujours refuser de prêter son ministère à des causes odieuses ou manifestement injustes: et lorsqu'il lui arrive d'en défendre une douteuse, il doit s'attacher à faire valoir les argumens les plus soutenables, et réserver le ton du zèle et de l'indignation pour les cas où l'injustice et l'iniquité sont palpables. Mais j'aurai dans la suite occasion de parler des qualités personnelles et des vertus qui sont requises dans un orateur.

---

(1) « *Plurimum ad omnia momenti est in hoc positum,* « *si vir bonus creditur. Sic enim contingit, ut non studium* « *advocati videatur afferre, sed pene testis fidem.* »

QUINTIL. L. IV, cap. 1.

Telles sont les principales observations que mes réflexions sur l'éloquence du barreau m'ont suggérées. Afin de jeter un nouveau jour sur ce sujet, je placerai ici une courte analise d'un des plaidoyers, ou harangues judiciaires de Cicéron. J'ai fait choix de la harangue pour Cluentius. La fameuse harangue pour Milon est plus travaillée et a plus d'éclat, mais elle est trop déclamatoire. Celle pour Cluentius se rapproche plus du ton des plaidoyers modernes: elle a, il est vrai, l'inconvénient d'être fort longue et de rouler sur un sujet compliqué ; mais c'est parmi les harangues judiciaires de Cicéron, une des plus sages, des plus correctes, et des plus fortes en argumens : la manière dont elle est conduite mérite d'être étudiée.

Avitus Cluentius, chevalier romain, était d'une famille illustre et jouissait d'une grande fortune: il accusa Oppianicus, son beau-père (1), d'avoir entrepris de le faire empoisonner. Cette accusation eut tout le succès qu'il pouvait en attendre : Oppianicus fut condamné et banni. Cependant il s'éleva des bruits défavorables à ses juges; on répandit que leur sentence avait été achetée à prix d'argent. Il en résulta beaucoup de clameurs populaires ; Cluentius devint l'objet de la haine publique. Oppianicus mourut huit ans après; et Cluentius fut à son tour accusé d'avoir abrégé sa vie par le poison. On joignit à cette accusation, celle d'avoir cor-

---

(1) Oppianicus avait épousé en secondes noces Sassia, mère de Cluentius.

rompu les juges qui avaient précédemment condamné Oppianicus : c'est dans ces circonstances que Cicéron entreprit sa défense. Les accusateurs étaient Sassia, mère de Cluentius, veuve d'Oppianicus, et le jeune Oppianicus leur fils. Le tribunal était composé du préteur Quintus Nason, et d'un nombre considérable de juges choisis (1).

L'introduction du plaidoyer de Cicéron est simple et convenable ; elle n'est point tirée de quelques lieux communs, vagues et usés, mais du fond même de la cause. L'orateur commence par observer que le discours de l'accusateur, pris dans son ensemble, offre deux parties distinctes (2) ; l'une est l'accusation d'avoir empoisonné Oppianicus, sur laquelle l'accusateur, sachant bien qu'il ne pouvait alléguer aucune preuve, n'avait pas beaucoup insisté ; et l'autre, à laquelle il avait paru donner plus d'importance, est l'accusation d'avoir corrompu les juges par qui Oppianicus avait été condamné ; crime qu'en certains cas les lois romaines punissaient de mort. Cicéron annonce qu'il suivra le plan ainsi tracé par

(1) *Judices selecti.*

(2) « *Animadvertite, Judices, omnem accusatoris orationem* « *in duas divisam esse partes ; quarum altera mihi niti et magnopere confidere videbatur invidia jam inveterata judicii* « *Juniani ; altera, tantummodo consuetudinis causa, timide et* « *diffidenter attingere rationem veneficii criminum, qua de* « *re lege est hæc quæstio constituta. Itaque mihi certum* « *est hanc eamdem distributionem invidiæ et criminum sic in* « *defensione servare, ut omnes intelligant, nihil me nec subterfugere voluisse reticendo, nec obscurare dicendo.* »

l'accusateur, et qu'il s'appliquera principalement à laver son client de la partie de l'accusation sur laquelle on a le plus insisté. Il fait quelques observations très-bien placées sur le danger où sont les juges de se laisser dominer par l'influence des clameurs populaires, qui souvent sont provoquées par la faction, et dirigées contre l'innocence. Il convient qu'à la suite du premier jugement, Cluentius avait eu à souffrir beaucoup et long-temps des soupçons et des reproches élevés contre lui; mais il demande à être entendu avec patience et attention, promettant à ses juges d'exposer tout ce qui a rapport à cette affaire avec tant de clarté et de simplicité, qu'il ne leur laissera rien à désirer pour la pleine justification de son client. Il règne dans toute cette introduction un grand ton de candeur et de sincérité.

Les crimes dont Cluentius était accusé avaient un caractère odieux. Une mère accuse son fils; elle lui impute d'avoir fait condamner son mari, en subornant ses juges, et d'avoir empoisonné celui qu'il avait fait injustement proscrire: ces circonstances étaient propres à exciter de fortes préventions contre le client que Cicéron avait entrepris de défendre; il fallait donc commencer par écarter ces préventions défavorables; et, pour cela, il était indispensable de dévoiler le caractère de la mère de Cluentius et d'Oppianicus son mari, afin de détourner sur eux la haine et l'indignation publiques. La nature de la cause rendait ce plan convenable, et aujourd'hui encore, dans des circonstances sem-

blables, il serait à propos de l'imiter : Cicéron le suit avec beaucoup d'éloquence et de vigueur. Il trace, à cette occasion, un tableau de crimes et d'infamies, qui donne des mœurs de ce siècle une idée effrayante, telle même qu'on aurait peine à ajouter foi aux faits que l'orateur rapporte, s'il ne les appuyait sur des preuves acquises dans le cours du premier procès.

Il paraît que Sassia, mère de Cluentius, était une femme perdue et avilie. Peu après la mort de son premier mari, père de Cluentius, elle devint amoureuse de son propre gendre, Aurius Mélinus, jeune homme d'une naissance illustre et en possession d'une fortune brillante. Elle le fit divorcer d'avec sa fille et l'épousa (1). Mélinus ayant été compris, par les intrigues d'Oppianicus, dans les proscriptions de Sylla, et mis à mort, Sassia, devenue veuve pour la seconde fois, et dans une situation opulente, re-

(1) « *Lectum illum genialem, quem biennio ante filiæ suæ* « *nubenti straverat, in eadem domo sibi ornari et sterni,* « *expulsa atque exturbata filia, jubet. Nubit genero socrus,* « *nullis auctoribus, funestis ominibus omnium. O mulieris* « *scelus incredibile, et præter hanc unam, in omni vita* « *inauditum! O audaciam singularem! non timuisse, si mi-* « *nus vim Deorum, hominumque famam, ut illam ipsam* « *noctem, facesque illas nuptiales? non limen cubiculi? non* « *cubile filiæ? non parietes denique ipsos superiorum testes* « *nuptiarum? perfregit ac prostravit omnia cupiditate et fu-* « *rore; vicit pudorem libido; timorem, audacia; rationem,* « *amentia.* » Toute la chaleur de l'éloquence de Cicéron, dont ce passage offre un bel exemple, est ici bien autorisée et pleinement justifiée par la nature du sujet.

çut d'Oppianicus la proposition de former avec lui un troisième mariage : elle ne fut ni offensée de son impudence, ni éloignée d'agréer pour mari un homme encore teint du sang de celui qu'elle venait de perdre : son unique objection fut, dit Cicéron, qu'il avait deux fils de son épouse vivante ; mais Oppianicus leva cet obstacle, en faisant égorger secrètement ses propres fils ; et après avoir divorcé d'avec sa femme, il reçut la main de Sassia pour prix de ses crimes. Cicéron, comme on peut le croire, a peint ces horribles forfaits des plus vives couleurs de son éloquence, et elles convenaient parfaitement dans cette occasion. Cluentius cessa toute espèce de relation avec une femme qui déshonorait sa famille, et qu'il rougissait d'avoir pour mère. Elle lui voua en retour une haine implacable, qui fut la source de tous ses malheurs. Cicéron donne en raccourci l'histoire de la vie ou des crimes d'Oppianicus : il le peint comme un homme féroce, hardi, d'une avarice et d'une ambition insatiables, endurci aux crimes dont Rome avait été le théâtre au temps de Marius et de Sylla, « tel enfin, dit Cicéron, que loin d'être sur-« pris de sa condamnation, on doit plutôt s'étonner « qu'il ait si long-temps échappé au supplice. »

Après avoir préparé l'audience par cette narration, à la fois claire et élégante, il en vient à l'histoire du fameux procès, dans lequel Cluentius était accusé d'avoir corrompu ses juges. Cluentius et Oppianicus étaient tous deux de la ville de Larinum. Dans une contestation relative aux droits des hommes libres de cette ville, ils furent divisés d'opinions,

et cette circonstance aigrit leur mésintelligence. Sassia, devenue femme d'Oppianicus, le pressa de la défaire d'un fils qu'elle haïssait, parce qu'il était instruit de ses crimes : d'ailleurs, comme on savait que Cluentius n'avait point fait de testament, ils espéraient que sa mort les mettrait en possession de ses biens. Ils formèrent donc le dessein de l'empoisonner ; et si l'on repasse sur leur conduite précédente, on ne trouvera rien dans ce projet qui la démente. Cluentius était indisposé : on résolut de séduire le domestique de son médecin ; et Fabricius, intime ami d'Oppianicus, se chargea de le déterminer à donner le poison. Le domestique fit sa déclaration. Cluentius dénonça d'abord à la justice un nommé Scamandre, affranchi de Fabricius, qu'on trouva muni du poison ; et ensuite Fabricius lui-même, comme ayant attenté à sa vie. Il réussit dans l'une et l'autre action intentées contre eux, et les deux accusés furent condamnés presqu'à l'unanimité.

Cicéron rend un compte très-détaillé de ces deux jugemens préalables (*præjudicia*), et en tire en grande partie les argumens sur lesquels il s'appuie, parce que, ni dans l'un ni dans l'autre, il ne s'était élevé contre les juges aucune accusation, ni même aucun soupçon de corruption. Cependant, dans les deux procès, Oppianicus était manifestement inculpé ; Scamandre et Fabricius n'étaient poursuivis que comme les instrumens et les agens de ses criminels desseins. Ainsi, Cluentius, par une suite naturelle de ces deux jugemens, fut conduit immédiatement à intenter une troisième accusation contre

Oppianicus, auteur et instigateur du crime. C'est dans la poursuite de cette accusation qu'on prétendit qu'il avait donné de l'argent aux juges. Ce bruit fut répandu dans toute la ville de Rome, et y jeta l'alarme : on y disait hautement que personne ne pouvait croire en sûreté sa liberté et sa vie, si l'on ne réprimait d'aussi dangereuses pratiques. Nous allons exposer les argumens par lesquels Cicéron défend son client contre une accusation si grave, (*crimen corrupti judicii*).

Il remarque d'abord qu'il n'y a point de raison de soupçonner le délit dont on l'accuse; puisque la condamnation d'Oppianicus était une conséquence directe et inévitable des jugemens rendus contre Scamandre et Fabricius, dont les procès n'avaient excité aucune plainte et avaient paru universellement exempts de tout reproche de corruption. Mais ces deux jugemens conduisaient naturellement à la découverte du crime d'Oppianicus. Ses instrumens, ses agens étant condamnés, et cela par les mêmes juges qui avaient à prononcer sur son sort, il était absurde de dire que c'était un innocent livré à des juges corrompus, puisqu'au contraire il était évident que c'était un coupable mis en jugement, et dans une situation telle que les juges ne pouvaient l'absoudre, sans se mettre en contradiction avec eux-mêmes.

Il établit ensuite que si, dans ce procès, il y avait eu de l'argent donné, tout rendait probable que ce n'était pas par Cluentius, mais par Oppianicus; car, sans parler du caractère opposé de l'accusateur

et de l'accusé, dont l'un était aussi honnête que l'autre vicieux et dépravé, quel motif pouvait avoir Cluentius de tenter une expérience aussi dangereuse et aussi odieuse tout à la fois, que celle de séduire les juges ? N'est-on pas porté à croire que cette dernière ressource a été mise en usage par celui dont la cause et la personne étaient en péril, plutôt que par l'accusateur dont les jugemens présageaient le succès? par celui qui devait trembler pour sa fortune, sa liberté, sa vie, plutôt que par celui qui, ayant déjà beaucoup obtenu, n'était excité à continuer ses poursuites que par l'intérêt de la justice?

En troisième lieu, l'orateur affirme, comme un fait certain, qu'Oppianicus avait essayé de corrompre les juges; que la subornation, dont on avait fait tant de bruit dans ce procès, avait été employée, non par Cluentius, mais contre lui. Il interpelle Titus Attius, son avocat adverse : il le somme de nier, s'il le peut ou s'il l'ose, que Stalénus, l'un des trente-deux juges choisis (1), ait reçu de l'argent d'Oppianicus; il spécifie la somme livrée; il nomme les personnes qui étaient présentes, lorsqu'après la mauvaise issue du procès, Stalénus fut obligé de restituer cet argent. Voilà sans doute un fait bien important, et qui semble même décisif. Malheureusement une circonstance vient en affaiblir l'impression. Ce même Stalénus avait donné sa voix contre Oppianicus. Cicéron explique cet étrange incident de la manière suivante : Stalénus, dit-il, connu

(1) *Judices selecti.*

pour un misérable, familiarisé avec ces infâmes pratiques, entra en négociation avec Oppianicus, pour le faire absoudre : il exigea pour cela une certaine somme, qu'il se chargea de distribuer entre un nombre de juges suffisant pour assurer le succès de l'affaire. Lorsqu'il eut cette somme entre ses mains, quand il vit un trésor, plus grand que tout ce qu'il avait jamais possédé, déposé dans sa chétive habitation, il sentit beaucoup de répugnance à le partager avec ses collègues, et rêva aux moyens de s'en approprier la totalité. Le tour qu'il inventa pour cela fut de provoquer la condamnation d'Oppianicus, au lieu de la prévenir : il pensait qu'un condamné n'était pas un homme à craindre, et qu'avec lui, il pourrait aisément se soustraire à la reddition de compte et à la restitution. Ainsi, loin de travailler à gagner des voix à Oppianicus, il irrita de son mieux ceux des juges auprès desquels il avait accès, en leur promettant d'abord de l'argent au nom de l'accusé, et leur annonçant ensuite que celui-ci avait manqué à sa parole (1). Il avait pris ses mesures pour être absent lorsqu'on prononça la sentence, et plaidait alors devant un autre tribunal; mais ayant été ramené par les défenseurs d'Oppia-

(1) « *Cum esset agens, sumptuosus, audax, callidus, perfidiosus, et cum domi suæ, miserrimis in locis et inanissimis, tantum nummorum positum viderit, ad omnem malitiam et fraudem versare mentem suam cœpit. Demne judicibus? mihi igitur ipsi, præter periculum et infamiam, quid quæretur? Si quis eum forte casus ex periculo eripuerit, nonne reddendum est? præcipitantem igitur impel-*

nicus, et contraint de donner sa voix, il crut nécessaire à son but de montrer de l'indignation, et de condamner celui dont il avait reçu l'argent, sans remplir les conditions auxquelles il lui avait été remis.

Au moyen de ces faits et de ces raisonnemens plausibles, Cicéron rétablit en grande partie la réputation de son client, et remplit son principal but, en rejetant sur sa partie adverse la haine et le blâme. Mais il lui restait encore une tâche difficile : il y avait eu, contre les juges de ce procès, plusieurs décisions subséquentes du préteur, des censeurs et du sénat, qui toutes étaient ou semblaient fondées sur la supposition de subornation ou de corruption. En effet on pouvait manifestement soupçonner que, si Oppianicus avait donné de l'argent à Stalénus, Cluentius avait bien pu le gagner par une somme plus forte. Cicéron réfute toutes ces décisions d'une manière distincte et avec beaucoup d'art. Mais il serait trop long de le suivre dans le détail de ces argumens. Il démontre qu'à cette époque les faits étaient mal connus ; que les décisions dont on s'autorisait avaient été rendues légèrement ; qu'aucune ne concluait directement contre son client ; et qu'elles avaient toutes été provoquées par les factieuses ha-

---

« *lamus, inquit, et perditum prosternamus. Capit hoc con-*
« *silium ut pecuniam quibusdam judicibus levissimis polli-*
« *ceatur, deinde eam postea supprimat ; ut quoniam graves*
« *homines sponte severe judicaturos putabat, hos, qui le-*
« *viores erant, destitutione iratos Oppianico redderet.* »

rangues de Quintius, tribun du peuple, précédemment l'agent et l'avocat d'Oppianicus; que ce tribun, furieux d'avoir échoué dans sa défense, avait employé toute son influence à persécuter les juges qui avaient condamné son client.

Enfin Cicéron passe à la discussion du point de droit. Le crime de suborner des juges (*crimen corrupti judicii*), était un crime capital. La fameuse loi cornélienne (*Cornelia de sicariis*) contenait cette clause, qu'on lit encore dans les *Pandectes* (1) : « *Qui « judicem corruperit, vel corrumpendum curaverit, « hac lege teneatur* (2). » Cicéron nous apprend toutefois que cette clause n'était applicable qu'aux magistrats et aux sénateurs; et comme Cluentius n'était que simple chevalier, en le supposant même coupable, il n'aurait pas été atteint par la loi. Cicéron se prévaut doublement de cette circonstance; et comme il déploie à cette occasion une adresse et une habileté supérieures, je donnerai ici sommairement cette partie de son plaidoyer. « Je sais, dit-il « en s'adressant à l'avocat adverse, je sais, Titus At- « tius, que vous avez publié partout qu'en défendant « mon client, je ne débattrais pas les faits, et que « je ne plaiderais pas pour établir son innocence; « mais que je me bornerais à faire valoir en sa faveur « les termes de la loi. En ai-je usé ainsi? j'en ap- « pelle à vous-même. Me suis-je renfermé dans

(1) *Pandect.* Lib. XLVIII, tit. 10, § 1.

(2) « Que celui qui corrompra, ou fera corrompre un juge, « soit jugé par cette loi. »

« l'enceinte d'une défense légale? N'ai-je pas, au « contraire, plaidé pour mon client, comme s'il « était sénateur, et assujetti à la loi cornélienne? « n'ai-je pas fait voir qu'il n'y a ni preuve, ni pré- « somption probable contre son innocence? En « agissant de la sorte, je dois dire que je me suis « conformé au vœu de Cluentius; car, lorsqu'il me « consulta pour la première fois sur cette affaire, et « que je lui appris qu'on ne pouvait point lui appli- « quer la loi cornélienne, il me pria à l'instant et « me conjura de ne pas fonder là-dessus sa défense; « il me dit, les larmes aux yeux, que sa réputation « ne lui était pas moins chère que sa vie; que ce « qu'il demandait, en qualité d'innocent, n'était « pas seulement d'être absous de la peine, mais d'être « justifié aux yeux de ses concitoyens.

« Jusqu'ici donc j'ai suivi le plan qu'il m'a lui- « même tracé : il doit à son tour me pardonner de « suivre maintenant le mien; car je me manquerais « à moi-même, je manquerais à mon ministère et au « respect que je dois aux lois de l'état, si je souffrais « qu'un homme fût jugé par une loi qui ne lui est « pas applicable. Il est vrai que vous nous avez dit, « Attius, que c'était une honte et un scandale, qu'un « chevalier romain fût exempt de la peine infligée à « un sénateur, pour corruption de juges; mais lors « même que je vous accorderais cela, vous n'en se- « riez pas moins forcé de convenir qu'il serait en- « core plus malheureux que, dans un état qui se « gouverne par les lois, les lois fussent foulées aux

« pieds. Quelle sûreté y aurait-il pour nos personnes
« et pour nos droits, si la loi n'était plus respectée?
« A quel titre, Q. Nason, occupez-vous ce siége et
« présidez-vous ce tribunal? De quel droit, T. Attius,
« venez-vous ici accuser, et moi défendre? Pourquoi
« cette pompe et cette solennité, ces juges, ces
« scribes, ces licteurs? Tout cela n'est-il pas fondé
« sur la loi? N'est-ce pas elle qui règle tous les dé-
« partemens de l'état, qui leur sert de lien commun,
« et dirige toutes les fonctions publiques, comme
« l'âme dirige le corps (1)? Comment donc avez-vous
« osé parler légèrement de la loi, ou proposer aux
« juges, dans un procès criminel, de faire un pas
« au delà de ce qu'elle prescrit? La sagesse de nos
« ancêtres a voulu que les sénateurs et les magistrats,
« qui sont revêtus des premières dignités, et jouissent
« de plus grands avantages que les autres membres

---

(1) « *Ait Attius, indignum esse facinus, si senator judicio*
« *quemquam circumvenerit, eum legibus teneri; si eques ro-*
« *manus hoc idem fecerit, eum non teneri. Ut tibi concedam*
« *hoc indignum esse, tu mihi concedas necesse est, multo*
« *esse indignius, in ea civitate quæ legibus continetur, dis-*
« *cedi a legibus. Hoc nam vinculum est hujus dignitatis*
« *qua fruimur in republica. Hoc fundamentum libertatis;*
« *hic fons æquitatis; mens et animus, et consilium, et sen-*
« *tentia civitatis posita est in legibus. Ut corpora nostra sine*
« *mente, sic civitas sine lege, suis partibus, ut nervis ac*
« *sanguine et membris, uti non potest. Legum ministri, ma-*
« *gistratus; legum interpretes, judices; legum denique id-*
« *circo omnes simus servi; ut liberi esse possimus. Quid*
« *est, Q. Naso, cur tu in hoc loco sedeas, etc.* »

« de l'état, fussent assujettis à des lois plus rigou-
« reuses ; que des sanctions plus sévères maintinssent
« chez eux des mœurs pures et incorruptibles. Mais
« si vous jugez à propos de changer cette institution,
« si vous pensez que la clause de la loi cornélienne,
« qui se rapporte à la corruption des juges, devrait
« être étendue à tous les ordres de l'état, en ce cas,
« réunissons-nous, non pour violer la loi, mais pour
« obtenir une nouvelle loi qui modifie la première.
« Mon client, Cluentius, sera au nombre des plus
« ardens promoteurs de cette mesure, lui qui,
« même à présent, sous l'empire de la loi ancienne,
« refuse de l'employer pour sa défense, et m'a requis
« de plaider sa cause, comme si la loi lui était appli-
« cable. Mais, quoiqu'il se prive ainsi volontaire-
« ment de son droit, votre devoir vous prescrit de
« ne pas étendre la loi au delà des limites qu'elle a
« elle-même posées. »

Tels sont, sur ce chef, les raisonnemens de Cicéron, également éloquens, forts et solides. Comme il use de beaucoup de développemens, j'ai fort abrégé l'original, mais j'ai tâché de ne lui rien faire perdre de sa force.

Dans la dernière partie, l'orateur traite de l'autre accusation intentée contre Cluentius, celle d'avoir empoisonné Oppianicus. Il paraît que sur ce point les accusateurs eux-mêmes n'avaient pas beaucoup insisté, et qu'ils s'étaient flattés que l'imputation de subornation suffirait pour perdre leur ennemi, en ranimant la haine que lui avait attirée le procès

précédent. En conséquence, Cicéron s'arrête lui-même fort peu à repousser cette accusation de poison. Il fait voir l'improbabilité de tout ce qui a été dit là-dessus par les accusateurs, et démontre que leurs allégations sont entièrement destituées de preuves.

Il ne nous reste donc plus à parler que de la péroraison, ou de la conclusion de tout le discours. Ici, comme dans toute cette harangue, Cicéron se montre plus tempéré et plus simple qu'il ne l'est souvent ailleurs; et, quoiqu'il parle avec beaucoup de chaleur et d'intérêt, il est exempt d'enflure et de déclamation. La péroraison roule sur deux points; l'indignation que doivent exciter le caractère et la conduite de Sassia, et la compassion due à un fils, persécuté pendant toute sa vie par cette mère dénaturée. Il récapitule les crimes de Sassia, ses débauches, son mépris des lois de la décence, son mariage incestueux, sa violence et sa cruauté : il peint, sous les couleurs les plus odieuses, son acharnement et sa fureur à poursuivre son fils : il la représente accourant de Larinum à Rome, avec une suite nombreuse et de grandes sommes d'argent, pour le surprendre et l'accabler par tous les moyens qu'elle avait en son pouvoir. Telle était cependant, ajoute-t-il, la haine qu'elle inspirait, que, pendant tout le cours de son voyage, les lieux où elle logeait devenaient aussitôt déserts; tout le monde la fuyait; on craignait la contagion de sa compagnie et même de ses regards; on osait à peine entrer, après son départ,

dans la maison qu'elle avait habitée (1). A ce tableau repoussant, l'orateur oppose le caractère de Cluentius, honnête, franc, sans tache, et respectable à tous égards. Il produit les témoignages des magistrats de Larinum, donnés en sa faveur par un décret public, de la manière la plus détaillée et la plus honorable. Ce décret était appuyé d'un nombreux concours des habitans les plus distingués de la même ville, présens à l'audience, et prêts à attester tout le bien que Cicéron disait de son client.

« Si donc vous haïssez le crime, » conclut l'orateur en s'adressant aux juges, « arrêtez le triomphe « d'une femme impie ; ne permettez pas qu'une mère

---

(1) « *Cum appropinquare hujus judicium ei nunciatum est, « confestim hic advolavit; ne aut accusatoribus diligentia, aut « pecunia testibus deesset; aut ne forte mater hoc sibi optatissimum spectaculum hujus sordium atque luctus, et tanti « squaloris amitteret. Jam vero quod iter Romam hujus « mulieris fuisse existimatis? Quod ego propter vicinitatem « Aquinatium et Venafranorum ex multis comperi: Quos « concursus in his oppidis? Quantos et virorum et mulierum « gemitus esse factos? Mulierem quamdam Larino, atque « illam usque à mari supero Romam proficisci cum magno « comitatu et pecunia, quo facilius circumvenire judicio ca- « pitis, atque opprimere filium possit. Nemo erat illorum, « pene dicam, quin expiandum illum locum esse arbitraretur « quacumque illa iter fecisset; nemo, quin terram ipsam, « violari, quæ mater est omnium, vestigiis consceleratæ « matris putaret. Itaque nullo in oppido consistendi ei po- « testas fuit: nemo ex tot hospitibus inventus est, qui non « contagionem aspectus fugeret.* »

« dénaturée jouisse du plaisir de verser le sang de son
« fils. Si la vertu vous est chère, tendez une main
« secourable à cet infortuné, qui, pendant tant
« d'années, a été exposé aux plus injustes reproches
« par les odieuses calomnies de Sassia, d'Oppianicus
« et de leurs complices. Il eût été moins malheureux
« de terminer sa vie par le poison d'Oppianicus,
« que d'échapper à ses meurtriers, pour devenir
« l'objet des plus odieux et des plus injustes soup-
« çons. Mais, se reposant sur votre équité et sur
« votre clémence, il attend, avec confiance, qu'a-
« près avoir été instruits à fond de toutes les cir-
« constances de sa cause, vous prononciez un juge-
« ment qui rétablisse son honneur. Vous le rendrez
« à ses amis, vous le rendrez à ses compatriotes, qui
« viennent ici, devant vous, proclamer hautement
« l'estime qu'ils lui portent; et vous montrerez, par
« votre juste décision, que si la faction et la calom-
« nie triomphent quelque temps dans les assemblées
« et les harangues populaires, les tribunaux n'ont
« égard qu'à la vérité. »

J'ai donné l'esquisse ou le squelette de cette harangue. Mon but était principalement de faire connaître la disposition et la méthode dont l'orateur a fait usage, sa manière d'arranger les faits, d'établir et de faire valoir ses principaux argumens; mais si l'on veut embrasser le sujet dans toute son étendue, et juger pleinement de l'art avec lequel l'orateur l'a traité, il faut avoir recours à l'original. Dans les harangues de Cicéron, on en trouve peu qui offrent

une aussi grande variété de faits et d'argumens que celle-ci. Cette circonstance rend très-difficile d'en faire une analise complète; mais c'est par cette raison même que je l'ai choisie, comme un excellent modèle à suivre pour traiter au barreau une affaire très-compliquée, avec ordre, avec force et avec élégance.

LEÇON XXIX.

ÉLOQUENCE DE LA CHAIRE.

Avant de traiter de la structure d'un discours régulier et des parties qui le composent, je me suis proposé de faire quelques observations sur la manière particulière et le caractère distinctif de chacune des trois différentes espèces de discours publics, c'est-à-dire, de ceux des assemblées populaires, du barreau et de la chaire : j'ai déjà traité des deux premières espèces; la troisième sera le sujet de cette leçon.

Commençons par considérer les avantages et les désavantages de ce genre de discours. La chaire a manifestement des avantages qui lui sont propres. Pour l'importance et la dignité des sujets, elle a, sur les autres genres, une supériorité incontestable. Ces sujets sont de nature à intéresser tout le monde, et tels que chacun en son cœur peut aisément s'en faire l'application. Ils permettent d'ailleurs les plus riches ornemens dans les descriptions, la chaleur et la véhémence dans l'exposition des motifs. Le prédicateur a encore d'autres avantages dans les sujets qu'il traite. Ce n'est pas à un petit nombre de juges, bien moins à un seul, qu'il s'adresse; c'est à une nombreuse assemblée: il est sûr de n'être point interrompu; il n'a point de réplique à faire, et il est dispensé des efforts nécessaires pour improviser. Il

choisit son sujet à loisir, et se présente en public, muni de tous les secours que peut donner une préparation complète.

Mais si l'éloquence de la chaire jouit de plusieurs avantages, elle offre aussi des difficultés qui lui sont propres. Le prédicateur, à la vérité, n'a pas un adversaire à combattre; mais la dispute et les débats excitent le génie et fixent l'attention. L'orateur qui parle du haut de la chaire, est peut-être trop tranquille possesseur du champ dans lequel il s'exerce. D'ailleurs ses sujets, si nobles et si importans, sont usés, et familiers à tout le monde. Tant d'orateurs, tant d'écrivains les ont traités pendant une si longue suite de siècles; les oreilles en ont été si fréquemment rebattues, que, pour y ramener l'attention et la soutenir d'une manière constante, il faut un degré de génie plus qu'ordinaire. De tout ce à quoi l'art peut atteindre, il n'y a peut-être rien de plus difficile, que de donner à une chose commune les grâces de la nouveauté. Il n'y a aucun genre de composition qui mette plus le talent à l'épreuve, que celui dont l'exécution fait tout le mérite, où il ne s'agit ni de donner aux hommes une instruction nouvelle, ni de les convaincre d'une vérité qu'ils ignorent; mais de leur présenter des choses, dont ils sont déjà instruits et convaincus, sous des couleurs capables de faire sur l'esprit et sur le cœur une impression profonde (1).

---

(1) Ce que je dis ici est bien d'accord avec les observations suivantes du célèbre La Bruyère, dans le parallèle qu'il fait de l'éloquence de la chaire et de celle du barreau : « L'élo-

Il faut considérer aussi que le sujet du prédicateur l'oblige en général à se renfermer dans l'enceinte des qualités abstraites, des vertus et des vices; tandis que les autres orateurs populaires sont appelés à parler des personnes; sujet qui a d'ordinaire plus d'intérêt pour les auditeurs, et qui saisit plus fortement leur imagination. L'office du prédicateur est de faire haïr le crime : l'avocat fait haïr le criminel; et comme il désigne une personne réellement existante, il excite plus aisément l'indignation. C'est par cette raison

« quence de la chaire, en ce qui y entre d'humain et du « talent de l'orateur, est cachée, connue de peu de per-« sonnes, et d'une difficile exécution. Il faut marcher par des « chemins battus, dire ce qui a été dit, et ce que l'on pré-« voit que vous allez dire : les matières sont grandes, mais « usées et triviales; les principes sûrs, mais dont les audi-« teurs pénètrent les conclusions d'une seule vue : il y entre « des sujets qui sont sublimes; mais qui peut traiter ce su-« blime? — Le prédicateur n'est point soutenu, comme « l'avocat, par des faits toujours nouveaux, par différens « événemens, par des aventures inouïes; il ne s'exerce point « sur des questions douteuses; il ne fait point valoir les « violentes conjectures et les présomptions; toutes choses « néanmoins qui élèvent le génie, lui donnent de la force « et de l'étendue, et qui contraignent bien moins l'éloquence « qu'elles ne la fixent et ne la dirigent. Il doit au contraire « tirer son discours d'une source commune, et où tout le « monde puise; et s'il s'écarte de ces lieux communs, il n'est « plus populaire, il est abstrait ou déclamateur. » — La conséquence que l'auteur tire de ces réflexions est fort juste. — « Il est plus aisé de prêcher que de plaider; et plus difficile « de bien prêcher que de bien plaider. » *Caractères* ou *Mœurs de ce siècle*, p. 601. (T. II, p. 262. Lyon, 1747.)

que, quoique nous ayons un grand nombre d'assez bons prédicateurs, nous en avons si peu d'excellens. Nous sommes encore fort loin de la perfection dans l'art de prêcher; et il y a peu d'arts, où il soit plus difficile de l'atteindre (1). C'est cependant un objet grand par lui-même, et digne, sous plusieurs rapports, d'exciter notre zèle.

Quelques personnes seront peut-être portées à croire que la prédication ne doit pas avoir recours à l'éloquence: celle-ci, dira-t-on, ne convient qu'aux sciences humaines. Les vérités de la religion ne veulent point d'art; plus elles seront exposées avec simplicité, et plus elles obtiendront le seul succès qui est digne d'elles. Cette objection aurait beaucoup de force, si, comme le supposent ceux qui la font, l'éloquence n'était qu'un art brillant et trompeur,

---

(1) Ce que je dis ici, et ailleurs, de l'imperfection de l'art de prêcher, et du petit nombre de ceux qui y excellent, doit toujours s'entendre dans un sens relatif à une perfection idéale, telle que personne peut-être, depuis le temps des apôtres, ne l'a atteinte, ni ne l'atteindra; mais au point nécessaire pour l'édification, qui est le grand objet de cet art, et pour assurer au prédicateur une réputation honorable, plusieurs peuvent y prétendre. Je pense, avec le docteur Campbell (*Rhétor.* l. 1, ch. 10), qu'en se rappelant combien est rare le don de l'éloquence, combien d'obstacles rencontre l'éloquence de la chaire, en particulier dans la fréquente répétition des mêmes exercices; combien de devoirs enfin sont imposés aux pasteurs chargés de la prédication; on est bien plus surpris du grand nombre des sermons instructifs et même éloquens, qu'on ne l'est du petit nombre des sermons excellens.

une vaine étude de paroles et d'argumens spécieux, destinée uniquement à plaire et à chatouiller agréablement l'oreille. Mais j'ai eu soin, dès l'entrée, de prévenir cette équivoque. L'éloquence est l'art de présenter la vérité sous le jour le plus avantageux et le plus propre à opérer la conviction et la persuasion : c'est ce que tout homme qui prêche l'évangile peut et doit avoir à cœur. Cet art est lié intimement au succès de son ministère ; et s'il est nécessaire, ce que je ne puis croire, d'insister davantage sur ce point, je pourrais m'autoriser de l'exemple des prophètes et des apôtres, dont les discours sont des modèles d'éloquence sublime et persuasive, adaptée à l'imagination et aux passions des hommes.

Une condition indispensable pour bien prêcher, c'est de se faire une idée juste du but de la prédication, et de ne jamais le perdre de vue ; car il est impossible d'avoir, dans un art quelconque, un certain degré d'habileté, si l'on ne voit pas nettement l'objet et la fin qu'on s'y propose. Le but de la prédication est de persuader aux hommes de devenir meilleurs : ainsi tout sermon doit être un discours persuasif. Ce n'est pas à dire que le prédicateur doive s'abstenir d'instruire et d'enseigner, de raisonner et d'argumenter. Toute persuasion, comme je l'ai fait voir ci-devant, doit être fondée sur la conviction : c'est à l'entendement qu'il faut d'abord s'adresser, si l'on veut faire sur le cœur une impression durable. Celui qui entreprend d'agir sur les passions des hommes, ou d'influer sur leurs actions, sans inculquer dans leur esprit des principes sûrs, sans y

répandre des lumières, ne peut être qu'un pur déclamateur : il excitera peut-être une ardeur ou des émotions passagères ; mais il ne produira jamais d'effet solide et permanent. Il faut se souvenir en même temps que toutes les instructions du prédicateur doivent se rapporter à la pratique, et que la persuasion doit toujours être son principal objet : ce n'est pas pour discuter quelque point obscur de doctrine, qu'il monte en chaire ; ce n'est pas pour éclaircir quelque opinion métaphysique, ou pour apprendre aux hommes des choses nouvelles et dont ils n'ont jamais ouï parler ; mais c'est pour les rendre plus hommes de bien ; c'est pour leur donner des idées plus claires des vérités de la religion, et faire qu'il leur en reste des impressions persuasives. Il faut donc que l'éloquence de la chaire soit une éloquence populaire : c'est une des premières qualités du prédicateur que d'être populaire ; non en ce sens qu'il s'accommode aux goûts et aux préjugés du peuple (ce qui n'aurait d'autre effet que de rendre le prédicateur méprisable), mais dans le vrai sens du mot, qui exprime la qualité de faire impression sur le peuple, d'atteindre jusqu'à son cœur, de s'en emparer, de le saisir. Je ne craindrai donc pas de dire qu'une manière de prêcher abstraite et philosophique, quoiqu'on l'ait admirée quelquefois, n'est pas celle qu'on doit préférer, qu'elle tient à un principe erroné, et qu'elle s'écarte tout-à-fait du véritable caractère de l'éloquence de la chaire. Sans doute le prédicateur doit toujours faire parler la raison : il faut qu'il donne à ses auditeurs, sur tous les sujets

qu'il traite, les idées les plus claires; c'est du sens et non des sons qu'il doit sans cesse les occuper. Mais s'il n'a d'autre mérite que de raisonner juste, s'il ne possède pas le talent de persuader, il ne remplit qu'imparfaitement la tâche qui lui est confiée.

S'il est vrai qu'un sermon doive être un discours persuasif, on en peut tirer cette conséquence importante, que le prédicateur lui-même doit être un homme de bien. J'ai tâché, dans une précédente leçon, de faire voir qu'en aucun genre un homme ne peut être vraiment éloquent, s'il ne parle d'après sa propre conviction, si ce n'est point son sentiment qu'il exprime, « *veræ voces ab imo pectore* ». Si cela est vrai, comme je le crois, de tous les discours publics, à plus forte raison doit-il l'être de la prédication. Ici, il est essentiel que l'orateur soit persuadé de la vérité et de l'importance des principes qu'il veut faire adopter à ses auditeurs : et il ne suffit pas qu'il en ait une croyance spéculative, il faut qu'il en soit vivement et profondément pénétré. Ce sentiment donnera à ses exhortations de la force et du poids; il y répandra une ferveur pieuse, bien supérieure dans ses effets à tous les artifices d'une éloquence étudiée. Au contraire, si ce sentiment n'y est pas, toutes les ressources de l'art ne pourront point le remplacer, et ne produiront qu'une vaine déclamation. Le véritable esprit de piété serait le préservatif le plus efficace contre diverses fautes de ce genre, que les prédicateurs sont sujets à commettre; il rendrait leurs discours solides, pressans et utiles; il les ferait renoncer à ces harangues frivoles et

fastueuses, qui n'ont d'autre but qu'un vain étalage d'éloquence ou le plaisir des auditeurs. La difficulté d'atteindre à ce haut degré de vertu et de piété habituelle que requiert l'éloquence de la chaire, et d'unir à ces qualités du talent et une grande connaissance du monde, est peut-être une des principales causes qui rendent si rares les excellens prédicateurs.

Les caractères principaux de l'éloquence qui convient à la chaire, par opposition aux autres espèces de discours publics, me paraissent pouvoir se réduire à deux, la gravité et la chaleur. La nature sérieuse des sujets que l'on doit porter en chaire exige de la gravité; l'importance qu'ils ont pour tous les hommes demande de la chaleur. Il n'est ni aisé ni commun de réunir ces deux qualités: le ton grave, s'il prédomine, est sujet à dégénérer en une insipide monotonie: la chaleur, si elle n'est pas tempérée par la gravité, se rapproche de la manière théâtrale, et donne à la prédication un air de légèreté. Tout prédicateur doit s'appliquer de tout son pouvoir à réunir ces deux mérites, soit dans la composition, soit dans le débit: la gravité et la chaleur réunies forment ce caractère de prédication que les Français appellent *onction;* manière touchante et pleine d'intérêt, qui procède d'un cœur ému et profondément pénétré de l'importance des vérités qu'il annonce, uniquement occupé du désir de voir ces vérités faire sur ses auditeurs toute l'impression qu'on en doit attendre.

Lorsque le prédicateur se sera fait une idée juste de la nature et du but de l'éloquence de la chaire,

le second objet qui doit fixer son attention, est le choix des sujets propres à ce genre de discours. Les règles relatives à ce choix sont du ressort de la théologie plutôt que de la rhétorique. Mais on peut dire en général que les sujets que le prédicateur porte en chaire, doivent être ceux qu'il juge à la fois les plus utiles et les mieux assortis à la situation des auditeurs. On ne peut appeler éloquent un homme qui parle à une assemblée sur des sujets ou dans un style au-dessus de la portée de tous ceux qui la composent, ou de presque tous. Le sens commun, la commune probité, doivent apprendre à mépriser les vains applaudissemens de l'ignorance, qui admire ce qu'elle n'entend pas. L'utilité est inséparable de la véritable éloquence; et nul ne peut long-temps passer pour bon prédicateur, s'il n'est reconnu pour être un prédicateur utile.

Les règles relatives à la manière de traiter les différentes parties d'un sermon, savoir, l'introduction, la division et les parties argumentative et pathétique, trouveront leur place naturelle dans ce que je dirai sur le discours en général. Mais je ferai ici, sur la composition des sermons en particulier, quelques observations qui, j'espère, ne seront pas sans utilité.

La première est relative à l'unité du sermon. Sans doute, en toute espèce de composition, il est fort important de conserver l'unité; mais, en d'autres genres que celui du sermon, où le choix du sujet ne dépend pas de l'orateur, il est moins en son pouvoir d'observer cette règle; au lieu que dans un sermon, si le prédicateur y manque, c'est toujours sa

faute. Ce que j'entends ici par l'unité, c'est qu'il y ait toujours un point principal, auquel tout l'ensemble du sermon se rapporte. Il ne faut pas que ce soit un assemblage de sujets différens, rapprochés et réunis en un seul discours, mais qu'un même objet y prédomine dans toute son étendue. Cette règle se fonde sur une vérité dont chacun peut faire l'expérience; c'est que l'esprit ne peut s'occuper fortement, et dans un même temps, que d'un seul objet principal. Dès que l'attention se partage, l'impression en est affaiblie. Cette unité, sans laquelle un sermon ne peut avoir beaucoup de force ou de beauté, n'exclut pas les divisions ou les chefs distincts : elle ne suppose pas que le discours ne présente qu'une même idée, tournée de plusieurs manières, et présentée aux auditeurs sous toutes les faces : ce serait entendre le mot dans un sens trop étroit. L'unité dont il s'agit comporte quelque variété; elle admet des parties accessoires et subordonnées : mais ces parties diverses doivent être unies et liées entre elles d'une manière si intime, que tout concoure à produire dans l'esprit une impression générale et unique. Je puis, par exemple, employer divers argumens pour exciter les hommes à l'amour de Dieu, et je puis aussi, dans un même discours, rechercher les causes qui affaiblissent dans leur cœur cette vertu. C'est toujours un seul et grand objet qui est offert à l'esprit : mais si, parce que mon texte porte : « Celui qui « aime Dieu, doit aussi aimer son frère, » je mêle dans un sermon les argumens en faveur de l'amour de Dieu, avec ceux qui se rapportent à l'amour du

prochain, je viole l'unité d'une manière impardonnable, et je ne fais sur mes auditeurs qu'une impression vague et confuse.

En second lieu, les sermons font d'autant plus d'effet, et sont pour l'ordinaire d'autant plus utiles, que le sujet en est plus précis et plus particulier : cela résulte en grande partie de l'observation précédente. Quoiqu'on puisse traiter un sujet général de manière à y conserver de l'unité, il est impossible néanmoins que cette unité soit aussi rigoureuse que dans un sujet particulier. L'impression, dans le premier cas, est nécessairement plus indéterminée, et l'instruction moins directe et moins convaincante. Les jeunes prédicateurs préfèrent souvent les sujets généraux, tels, par exemple, que les plaisirs de la religion, comme ayant plus d'éclat, et offrant plus de facilité. Sans doute ces points de vue généraux, sous lesquels on peut envisager la religion, ne doivent pas être négligés, et conviennent particulièrement en certaines occasions; mais ce ne sont pas ceux qui sont les plus favorables aux grands effets de la prédication : ils tombent presque inévitablement dans le champ des lieux communs. L'attention est beaucoup plus fixée, lorsque le prédicateur saisit dans un grand sujet un point de vue particulier, un point unique et intéressant, sur lequel il dirige toute la force de ses raisonnemens et de son éloquence. L'éloge d'une vertu ou d'une qualité aimable, ou la censure de quelque vice particulier, offre un juste sujet qui ne manque pas de précision et d'unité; mais si le prédicateur se borne à un certain

aspect de ce vice ou de cette vertu, s'il les considère tels qu'ils se manifestent en certains caractères ou en certaines situations de la vie, le sujet acquiert un nouvel intérêt. L'exécution, je l'avoue, en devient plus difficile ; mais le mérite et l'effet sont aussi fort supérieurs.

En troisième lieu, ne cherchez jamais à dire sur un sujet tout ce qu'on peut dire : c'est une des plus grandes fautes que l'on puisse commettre. Choisissez les objets les plus utiles, les plus frappans, les plus propres à entraîner la persuasion parmi ceux que votre texte peut suggérer, et faites rouler votre discours en entier là-dessus. Si la doctrine que prêchent les ministres de l'évangile était absolument neuve pour leurs auditeurs, ils seraient obligés de s'étendre beaucoup sur chaque point, pour ne pas s'exposer au risque de donner une instruction incomplète. Mais le but des discours qu'on prononce en chaire est beaucoup moins d'instruire que de persuader : et rien n'est moins propre à produire la persuasion qu'une abondance inutile. Il y a toujours bien des choses que le prédicateur peut supposer connues, et d'autres qu'il suffit de toucher légèrement : s'il veut ne rien omettre de ce que son sujet peut fournir, il l'encombrera, et affaiblira inévitablement son discours.

En méditant un sermon, il doit se mettre à la place d'un auditeur réfléchi, et supposer qu'on lui adresse un discours sur le sujet dont il a fait choix : qu'il se demande à lui-même quel est le point de vue qui lui paraîtrait le plus frappant ; quels argumens lui sem-

bleraient les plus propres à entraîner la persuasion ; quelles sont les parties de ce sujet qui resteraient le plus profondément gravées dans son esprit : ce sont là les principaux matériaux dont il doit faire usage, et dont il est probable que son génie se servira avec avantage. La manière dont quelques prédicateurs développent et étendent leur sujet, est propre à énerver les vérités les plus sublimes. Il résulterait peut-être de l'observation de la règle que je donne ici, que l'on prêcherait moins de sermons sur un même texte; mais ce ne serait point un mal, à mon avis. Je ne saurais voir l'avantage qu'il y a de présenter, sous chaque texte que l'on traite, tout un systême de vérités religieuses. Il est beaucoup plus simple et plus naturel de choisir le point de vue du sujet que le texte indique comme le principal, et de ne s'arrêter sur le texte même qu'autant qu'il est nécessaire pour discuter le sujet sous ce point de vue; ce qu'on peut faire ordinairement, avec une clarté et une profondeur suffisantes, en un seul discours, ou du moins en un petit nombre de discours. Car c'est une grande erreur de croire que les prédicateurs les plus profonds sont ceux qui traitent leurs sujets le plus longuement. Au contraire, ces circuits fastidieux, que prennent quelques prédicateurs dans toutes leurs explications, viennent souvent de ce qu'ils manquent de discernement pour apercevoir l'objet le plus important, ou d'habileté pour le mettre en vue.

En quatrième lieu, efforcez-vous surtout de rendre vos instructions intéressantes pour ceux à qui elles s'adressent. C'est ici la grande épreuve et la vraie

marque du génie propre à l'éloquence de la chaire; car rien n'est si contraire au succès de la prédication, que la sécheresse : un sermon sec ne peut être un bon sermon. L'intérêt d'un sermon dépend en grande partie de la manière dont on le débite: car le ton de l'orateur influe toujours puissamment sur l'impression qu'il produit; mais cet intérêt dépend aussi beaucoup de la composition du discours. Pour prêcher d'une manière intéressante, un langage correct et des descriptions élégantes ne sont pas le point principal : le grand secret est de parler au cœur, et de faire que les auditeurs s'appliquent ce qu'on dit à tous; tellement que chacun d'eux croie que c'est à lui que le prédicateur s'adresse. Pour atteindre à ce but, il faut qu'il évite les raisonnemens compliqués, les propositions générales et purement spéculatives, et les règles pratiques, énoncées d'une manière abstraite et métaphysique. Autant que cela se peut faire, il faut que le discours s'adresse directement aux auditeurs, non du ton d'un homme qui écrit une dissertation, mais de celui d'un orateur qui s'adresse à une multitude, et qui sait mêler à la partie didactique du sermon, ce qu'on appelle l'application, ou ce qui a immédiatement rapport à la pratique.

Il est fort utile à ce but de ne perdre jamais de vue la différence des âges, des caractères, des conditions; et d'adapter à ces diverses classes d'auditeurs, les conseils et les exhortations qu'on leur adresse. On intéresse toujours celui qui sent que ce qu'on lui dit a des rapports avec son caractère ou avec sa situation. Pour

saisir ces rapports, rien n'est plus nécessaire que l'étude de la vie humaine et celle du cœur humain. Développer les replis du cœur, dévoiler à un homme ses propres faiblesses, lui montrer son caractère sous un jour nouveau, c'est un moyen infaillible de produire les plus grands effets. Tant que le prédicateur plane dans les hautes régions des observations générales, et ne consent point à en descendre pour décrire en détail les traits distinctifs des mœurs et des caractères, ses auditeurs s'envisagent comme étrangers à ses leçons : c'est en faisant des caractères moraux une peinture fidèle et frappante de vérité, qu'il donne à son discours la force et l'effet requis. C'est pour cela que les exemples tirés des faits historiques et des événemens réels de la vie, tels que l'Écriture en fournit plusieurs, sont très-propres, lorsqu'ils sont bien choisis, à tenir l'attention fixée. Il ne faut laisser échapper aucune occasion d'en faire usage : ces exemples corrigent, à certain point, l'inconvénient que j'ai dit être attaché à la prédication, de parler, non des personnes, mais des qualités d'une manière abstraite ; ils donnent du poids aux vérités religieuses, en font sentir la réalité, et les présentent sous le jour le plus propre à opérer la conviction. Les sermons les plus beaux peut-être et les plus utiles, mais aussi les plus difficiles, sont ceux qu'on pourrait nommer caractéristiques, qui roulent en entier sur un seul caractère, ou sur quelque trait d'histoire particulier, tiré de nos livres sacrés, dont le développement conduit à indiquer et à mettre à découvert les ressorts les plus secrets

du cœur humain. Les autres sujets sont fort rebattus : mais ceux dont je parle offrent un champ vaste et jusqu'ici peu fréquenté ; ils ont l'avantage d'être à la fois piquans, neufs et utiles. Le sermon du docteur Butler, sur le *caractère de Balaam*, peut donner une idée de l'espèce de prédication que j'ai en vue.

En cinquième et dernier lieu, j'ajouterai une remarque tendant à prévenir le danger de se conformer, dans la manière de prêcher, aux vains caprices de la mode. C'est un torrent qui aujourd'hui menace de tout entraîner, et qui demain aura perdu sa force. Tantôt c'est un goût de prédication poétique qui est devenu dominant; tantôt, au contraire, c'est celui de la prédication philosophique ; quelquefois tout doit être pathétique ; bientôt après on ne veut que des argumens. C'est l'exemple de quelque prédicateur célèbre, qui détermine le goût du moment. Toutes ces modes, où l'on se jette dans l'extrême, sont également vicieuses. Le prédicateur qui les suit met des entraves à son génie, et court risque de le dégrader. Le goût universel des hommes, ce goût qui n'est point soumis aux variations de la mode, est le seul qui ait droit de faire loi ; et jamais il ne prescrira d'autre forme de prédication que celle qui se fonde à la fois sur la nature de l'homme et sur le principe de l'utilité ; qui dérive par conséquent de la juste idée que l'on doit se faire d'un sermon, ou d'un discours sérieux et persuasif, adressé à une multitude d'hommes, dans le but de les rendre meilleurs. Que

le prédicateur s'attache à cette règle, qu'il l'ait sans cesse devant les yeux, et il établira plus sûrement sa réputation; il finira par obtenir plus de succès, qu'il n'aurait pu faire par une servile déférence pour le goût du moment et pour la fantaisie passagère de ses auditeurs. La vérité et le bon sens reposent sur une base solide, et s'y maintiennent avec constance; le caprice et la mode sont faibles et vacillans. Ne suivez donc point avec trop de confiance un seul modèle; ne devenez jamais imitateur servile, pas même de ceux qui sont le plus admirés. En s'attachant à plusieurs modèles, on prendra de chacun ce qui peut être utile; on peut aussi avoir pour l'un d'eux une préférence décidée; mais la servile imitation étouffe le génie, ou plutôt prouve qu'on en est dépourvu.

Quant au style, la première qualité que la chaire exige est la plus parfaite clarté. Comme les discours qu'on y prononce sont destinés à l'instruction de toutes les classes d'auditeurs, il doit y régner beaucoup de simplicité. Les mots inusités, pompeux, qui sentent l'enflure, doivent être évités; en particulier ceux qui sont tout-à-fait poétiques, ou philosophiques. Les jeunes prédicateurs se laissent prendre à ce vain éclat; et chez eux cette erreur est excusable; mais il faut qu'ils sachent que c'est une erreur, et qu'elle vient uniquement de ce que leur goût n'est pas encore épuré. La chaire exige sans contredit beaucoup de dignité dans l'expression, rien de bas et de rampant; aucune phrase, aucun mot, ignobles et vulgaires, ne peuvent, à aucun prix,

y être tolérés : mais cette dignité est très-compatible avec la simplicité. Tous les mots qu'on emploie peuvent être des mots simples, faciles à comprendre, d'un usage commun, et le style néanmoins avoir à la fois de la dignité et de la vivacité. Car la chaire veut aussi un style vif et animé : l'émotion que le prédicateur doit éprouver lui-même, la grandeur et l'importance des sujets qu'il traite, justifient ; souvent même requièrent, des expressions pleines de chaleur et de feu. Il peut non-seulement user de comparaisons et de métaphores, mais, selon l'occasion, d'apostrophes adressées aux saints ou aux pécheurs. Il peut personnifier les choses inanimées, faire des exclamations, et en général employer les figures les plus passionnées. Mais j'ai déjà parlé dans mes leçons précédentes de l'emploi des figures avec tant d'étendue, que je juge inutile de donner là-dessus aucun conseil particulier ; je me bornerai donc à rappeler ici cette règle essentielle, qui prescrit de n'user des figures fortes et du style pathétique, que quand le sujet l'exige, et quand l'orateur y est entraîné par la vivacité du sentiment qui l'anime.

Le langage de l'Écriture, convenablement employé, est, pour les sermons, un grand ornement. On peut s'en servir par voie de citation ou par voie d'allusion. Les citations directes, par lesquelles le prédicateur appuie ce qu'il avance, donnent de l'autorité à ses préceptes, et impriment à son discours un caractère plus respectable. Les allusions à certains passages, ou à certaines expressions remarquables de l'Écriture, lorsqu'elles sont bien placées, ont toujours

un heureux effet : elles fournissent au prédicateur une multitude d'expressions métaphoriques, dont les autres genres de composition sont privés, et qui servent à varier le style et à lui donner de la vivacité. Mais il faut prendre garde que toutes ces allusions soient naturelles et faciles; car, pour peu qu'elles soient forcées, elles ressemblent à des jeux de mots (1).

Jamais on ne doit apercevoir dans un sermon rien qui ressemble aux pointes ou aux jeux de mots, aucune finesse d'expression recherchée, aucune espèce

(1) L'évêque Sherlock, après avoir montré que le christianisme a étendu les lumières de la raison, et qu'il a jeté du jour sur les principes de la religion naturelle, reproche aux incrédules l'abus qu'ils ont fait de ces avantages : « De quel retour, « dit-il, avons-nous payé de si grands bienfaits? Avec quel « dédain traitons-nous l'évangile de Christ, à qui nous devons « ces lumières de la raison et de la nature ? nous nous efforçons « de lui opposer la nature et la raison. Faut-il que cette *main* « *desséchée*, que Christ a guérie et rendue à ses fonctions, « s'élève contre lui ? » *vol.* I, *Disc.* I. Cette allusion à un miracle connu me semble heureuse et élégante. Le docteur Seed recherche beaucoup les allusions au style de l'Écriture; mais quelquefois il en fait qui ne sont pas assez naturelles. C'est ainsi qu'il dit (*Serm.* IV) : « Une vertu ne marche « jamais seule; les vertus *qui sont ses compagnes viendront* « *avec elle, pleines d'allégresse :* » faisant allusion à un passage du Psaume XLVe., où il est question des jeunes filles qui accompagnent la fille du roi; ailleurs (*Serm.* XIII), après avoir dit que c'est à bon droit que les universités ont été appelées les yeux de la nation, il ajoute : « *Et si les yeux de* « *la nation sont mauvais, le corps entier sera dans les té-* « *nèbres.* »

d'affectation ou de faux bel-esprit. Ces défauts sont incompatibles avec la dignité de la chaire, et donnent au prédicateur un air de prétention, qu'il ne saurait éviter avec trop de soin. Son style doit être plutôt fort et expressif que brillant. Mais il faut se garder de croire qu'on rende le style énergique en multipliant les épithètes : ce serait commettre une grande erreur. Les épithètes ont souvent beaucoup de force et de beauté; mais si on en charge toutes les phrases, et si on en accumule plusieurs sur un même objet, loin de donner de la force au style, elles l'encombrent et l'affaiblissent; au lieu d'éclairer l'image, elles la rendent plus confuse. Celui qui emploie cette expression : *le monde périssable*, *fragile et passager*, par ces trois épithètes, présente son idée avec moins de force que s'il n'en avait employé qu'une, qui fût parfaitement à sa place. Je finirai sur ce sujet, en recommandant d'éviter l'habitude de ce qu'on peut appeler une expression favorite : c'est un indice d'affectation qui cause toujours du dégoût. S'il est dans votre discours quelque expression qui ait de l'éclat, et dont la beauté puisse se faire remarquer, ayez soin qu'elle ne s'y montre pas deux fois : ce serait annoncer un vain désir de briller et beaucoup de stérilité d'invention.

On demandera peut-être quelle est, pour le prédicateur, la méthode la plus convenable, d'écrire ses sermons en entier et de les confier exactement à sa mémoire, ou de se contenter d'étudier la matière et les pensées, en réservant, au moins en partie, pour le moment du débit, le soin de trouver l'ex-

pression ? Je pense qu'à cet égard il est impossible de donner une règle générale ; il faut laisser au prédicateur le choix de la méthode qui convient le mieux à son génie : les expressions qui naissent, et sortent pleines de feu à l'instant même où on les énonce, ont souvent plus de grâce et plus d'énergie que celles que l'on a méditées dans la retraite du cabinet. Mais l'esprit le plus prompt ne peut pas toujours compter de trouver ainsi les expressions à son commandement ; et plusieurs personnes ne les rencontrent jamais, lorsqu'elles ont à parler devant un auditoire qui leur impose. Il est donc à propos, au moins lorsqu'on commence à exercer la prédication, d'écrire tout son discours, aussi exactement qu'on peut le faire. Cela est indispensable à l'entrée de la carrière, pour acquérir la faculté et l'habitude d'être correct, soit dans le langage, soit dans la pensée, en traitant les sujets relatifs à la religion. Je suis porté à aller même au delà, et à décider en faveur de cette méthode, non-seulement pour le commencement, mais encore pour la suite, en conseillant de persister, aussi long-temps que dure l'habitude du travail et de l'activité, dans la pratique d'écrire et d'apprendre par cœur. Le relâchement à cet égard est si commun, et les prédicateurs sont si disposés à s'y livrer, qu'il me semble fort inutile d'indiquer ici des précautions que j'aurais à proposer pour prévenir l'abus de l'extrême exactitude.

Je traiterai séparément de la prononciation ou du débit. J'observerai seulement ici, que l'usage de lire

les sermons est un des plus grands obstacles que l'éloquence de la chaire rencontre en Angleterre, seul pays où cet usage ait prévalu. Il est impossible qu'un discours, destiné à produire le persuasion, ait à la lecture la même force que si on le prononçait. Le peuple sent cela, et l'aversion qu'il témoigne pour cette méthode a son fondement dans la nature. Ce qu'on gagne par-là du côté de la correction, ne compense jamais, je crois, ce que l'on perd du côté de la persuasion et de la force. Les prédicateurs, dont la mémoire ne peut suffire à retenir la totalité d'un discours, pourraient s'aider de courtes notes, qu'ils tiendraient sous leurs yeux pendant le débit, et qui leur permettraient de conserver, en grande partie, l'aisance et la liberté d'un homme qui parle.

Les sermons français et anglais, qui ont été publiés, prouvent que leurs auteurs se sont fait de l'éloquence de la chaire des idées fort différentes. Les deux nations ont pris chacune dans cet art une partie distincte, ou même opposée. Un sermon français est d'ordinaire une exhortation animée et pleine de feu; un sermon anglais est une suite de raisonnemens instructifs et sans chaleur. Les prédicateurs français s'adressent principalement à l'imagination et aux passions; les anglais, à l'entendement, d'une manière presque exclusive. C'est la réunion de ces deux genres de composition, la chaleur et la sensibilité jointes à la raison et à l'exactitude, qui, selon l'idée que j'en ai conçue, pourraient fournir le modèle d'un sermon parfait. Un sermon français passerait chez nous pour un discours fleuri, souvent

même pour la harangue d'un enthousiaste : et les critiques français disent que nos prédicateurs sont des philosophes et des logiciens, mais qu'ils ne sont pas des orateurs (1). Voici en général les défauts que l'on peut reprocher aux sermons français. L'usage établi parmi les prédicateurs de cette nation, de prendre leurs textes dans la Leçon du jour, rend souvent la liaison du texte avec le sujet peu naturelle et forcée (2); les applications, qu'ils font des passages de l'Écriture, sont plutôt imaginaires qu'instructives. Leur méthode a un air de gêne et de roideur, à cause de l'usage qu'ils ont adopté de diviser toujours leur sujet en trois, ou en deux points principaux; et en général leur composition est trop développée. C'est plutôt un petit nombre de pensées, étendues, tournées et travaillées avec soin, qu'une variété de pensées et de sentimens. Mais, en admettant tous ces défauts comme bien réels, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que leurs ser-

(1) « Les sermons sont, suivant notre méthode, de vrais « discours oratoires; et non pas, comme chez les Anglais, des « discours métaphysiques, plus convenables à une académie, « qu'aux assemblées populaires qui se forment dans nos « temples, et qu'il s'agit d'instruire des devoirs du christia-« nisme, d'encourager, de consoler, d'édifier. »

Rhétorique française, *par M.* CRÉVIER, *tom.* I, *p.* 134.

(2) L'un des meilleurs sermons de Massillon, celui sur la froideur des chrétiens à remplir les devoirs de la religion, a pour texte ces paroles de St. Luc, ch. IV, v. 18 : *Et il sortit de la synagogue, et il entra dans la maison de Simon; et la mère de la femme de Simon était attaquée d'une fièvre violente.*

mons sont formés sur le plan d'un discours populaire, destiné à opérer la persuasion. Par cette raison, je pense que la lecture peut en être fort utile.

Parmi les prédicateurs français de la religion réformée, Saurin est un des plus distingués : il est abondant, éloquent, pieux ; mais il n'est pas exempt d'ostentation. Parmi les catholiques, les plus éminens sont Bourdaloue et Massillon. Les critiques français ne sont pas d'accord sur la préférence due à l'un ou à l'autre ; chacun d'eux a ses partisans. On attribue à Bourdaloue plus de solidité et de force de raisonnement ; à Massillon, une manière plus touchante et plus persuasive. Bourdaloue est en effet un raisonneur très-profond ; il expose les vérités dont il est plein avec beaucoup de zèle, de piété, de ferveur ; mais il est verbeux, surchargé de citations des pères de l'Église, et il manque d'ailleurs d'imagination. Massillon a plus de sentiment, de beautés, et, à tous égards, selon moi, plus de génie. Il montre une grande connaissance du monde et du cœur humain ; il est pathétique et persuasif ; et, tout considéré, il est peut-être le plus éloquent de tous les prédicateurs qu'ont produits les temps modernes (1).

(1) Pour donner une idée du genre d'éloquence des prédicateurs français, je citerai ici un passage de Massillon, que Voltaire loue comme un chef-d'œuvre dans l'article *Éloquence* de l'Encyclopédie, et qu'il met à côté de ce que les temps anciens et modernes ont produit de plus beau en ce genre. Le sujet du sermon est le petit nombre des élus. Tout le discours est d'un ton fort grave et fort animé ; mais

Pendant la période qui précéda le rétablissement de Charles II sur le trône, les sermons des prédica-

---

lorsque l'orateur en vint au passage que nous allons rapporter, Voltaire nous apprend qu'un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire : presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire; ce mouvement d'acclamation et de surprise fut si fort, qu'il troubla l'orateur, et ce trouble ne servit qu'à augmenter le pathétique de ce morceau.

« Je m'arrête à vous, mes frères, qui êtes ici assemblés: « je ne parle plus du reste des hommes; je vous regarde « comme si vous étiez seuls sur la terre : voici la pensée qui « m'occupe et qui m'épouvante. Je suppose que c'est ici votre « dernière heure, et la fin de l'univers; que les cieux vont « s'ouvrir sur vos têtes, Jésus-Christ paraître dans sa gloire, « au milieu de ce temple; et que vous n'y êtes assemblés que « pour l'attendre, comme des criminels tremblans, à qui « l'on va prononcer, ou une sentence de grâce, ou un « arrêt de mort éternelle. Car vous avez beau vous flatter, « vous mourrez tels que vous êtes aujourd'hui. Tous ces « désirs de changement qui vous amusent, vous amuseront « jusqu'au lit de mort; c'est l'expérience de tous les siècles. « Tout ce que vous trouverez alors en vous de nouveau, sera « peut-être un compte plus grand que celui que vous auriez « aujourd'hui à rendre; et sur ce que vous seriez, si l'on « venait vous juger dans ce moment, vous pouvez presque « décider ce qui vous arrivera au sortir de la vie. »

« Or, je vous le demande, et je vous le demande frappé « de terreur, ne séparant pas en ce point mon sort du vôtre, « et me mettant dans la même disposition où je souhaite que « vous entriez; je vous demande donc, si Jésus-Christ pa- « raissait dans ce temple, au milieu de cette assemblée, la « plus auguste de l'univers, pour nous juger, pour faire le « terrible discernement des boucs et des brebis, croyez-vous

teurs anglais abondaient en théologie scolastique : ils offraient une multitude de divisions et de subdi-

« que le plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici, « fût placé à la droite ? croyez-vous que les choses du moins « fussent égales ? croyez-vous qu'il s'y trouvât seulement dix « justes, que le Seigneur ne put trouver autrefois en cinq « villes tout entières ? Je vous le demande : vous l'ignorez, « et je l'ignore moi-même. Vous seul, ô mon Dieu ! connaissez « ceux qui vous appartiennent. — Mes frères, notre perte est « presque assurée, et nous n'y pensons pas. Quand même, dans « cette terrible séparation qui se fera un jour, il ne devrait y « avoir qu'un seul pécheur de cette assemblée du côté des « réprouvés, et qu'une voix du ciel viendrait nous en assurer « dans ce temple, sans le désigner, qui de nous ne craindrait « d'être le malheureux ? qui de nous ne retomberait d'abord « sur sa conscience, pour examiner si ses crimes n'ont pas « mérité ce châtiment ? qui de nous, saisi de frayeur, ne « demanderait pas à Jésus-Christ, comme autrefois les « apôtres : *Seigneur, ne serait-ce pas moi ?* Sommes-nous « sages, mes chers auditeurs ? Peut-être que parmi tous ceux « qui m'entendent, il ne se trouvera pas dix justes ; peut-« être s'en trouvera-il encore moins. Que sais-je, ô mon « Dieu ! je n'ose regarder d'un œil fixe les abîmes de vos « jugemens et de votre justice ; peut-être ne s'en trouvera-t-il « qu'un seul ; et ce danger ne vous touche point, mon cher « auditeur ! Et vous croyez être ce seul heureux, dans le grand « nombre qui périra ! Vous, qui avez moins sujet de le croire « que tout autre ; vous, sur qui seul la sentence de mort de-« vrait tomber. Grand Dieu ! que l'on connaît peu dans le « monde les terreurs de votre loi ! etc. » Après cette exhortation faite pour éveiller et alarmer les consciences, l'orateur en vient avec raison à cette application pratique. « Mais que « conclure de ces grandes vérités ? qu'il faut désespérer de « son salut ? à Dieu ne plaise ! il n'y a que l'impie, qui, « pour se calmer sur ses désordres, tâche ici de conclure

visions, avec un vain étalage d'érudition dans la partie didactique; mais dans celle qui était destinée aux applications, l'orateur s'adressait souvent à la conscience des auditeurs, d'une manière animée et vraiment pathétique. A l'époque du rétablissement de la monarchie, la prédication prit une forme plus correcte et plus douce; elle se montra dégagée de la pédanterie des sectaires et de leurs divisions scolastiques; mais dépouillée en même temps de ces morceaux pathétiques et pleins de feu, adressés à la conscience des auditeurs; en sorte qu'elle se réduisit à la simple instruction raisonnée, et s'interdit toute espèce de chaleur. Cependant les dissidens conservèrent, dans leur manière de prêcher, quelque chose de l'ancienne méthode. Cela même engagea l'Église établie à s'en éloigner toujours plus. Si, dans la composition ou dans le débit d'un sermon, on remarquait quelque chaleur, quelque mouvement passionné, on appelait cela enthousiasme et fanatisme. Voilà l'origine de cette manière raisonnée, voisine de la sécheresse, et si peu persuasive, qui est devenue le caractère général des sermons anglais. En adoptant ce plan de prédication, on ne peut imagi-

« en secret, que tous les hommes périront comme lui : ce « ne doit pas être là le fruit de ce discours; mais de vous « détromper de cette erreur si universelle, qu'on peut faire « ce que tous les autres font; et que l'usage est une voie « sûre : mais de vous convaincre que, pour se sauver, il faut « se distinguer des autres, être singulier, vivre à part au « milieu du monde, et ne pas ressembler à la foule. »

Sermons de Massillon, vol. IV.

ner rien de plus correct que plusieurs de ceux qui ont été publiés. Mais le plan même est borné et imparfait. Le docteur Clark, par exemple, montre partout un esprit judicieux, un raisonnement clair et solide; les applications qu'il fait des passages de l'Écriture sont justes; son style est toujours lumineux, souvent élégant; il instruit, il opère la conviction; que lui manque-t-il? Rien, si ce n'est l'art d'intéresser et de toucher le cœur. Il nous montre nettement notre devoir; mais il n'excite point en nous le désir de le remplir; il traite l'homme comme s'il était une pure intelligence, sans imagination et sans passions. L'archevêque Tillotson a une manière plus libre et plus animée, qui approche plus du caractère de l'éloquence populaire, que celle de la plupart des prédicateurs anglais. Aussi, est-il, aujourd'hui encore, un des meilleurs modèles que nous puissions offrir. On ne peut pas sans doute le considérer comme un orateur parfait : sa composition est trop lâche et trop négligée; son style trop faible, souvent même trop plat, pour mériter un si beau titre. Mais il y a dans quelques-uns de ses sermons tant de chaleur et de zèle, il règne dans tous tant d'aisance et de clarté, tant de bon sens et de piété, qu'on peut à bon droit le placer au rang de nos plus éminens prédicateurs.

On admire plus dans le docteur Barrow sa prodigieuse fécondité et sa force de conception, que son talent pour exécuter et pour achever ses compositions. Son génie l'élève fort au-dessus du grand nombre, et porte un caractère qui lui est propre;

mais ses élans irréguliers ne sont point soumis à des principes, ni dirigés par l'étude des règles de l'éloquence.

Je n'entreprendrai point d'évaluer ici le mérite du grand nombre d'écrivains qui ont composé des sermons dans notre siècle et dans le précédent. Plusieurs jouissent d'une réputation honorable, et sont dignes de toute notre estime. Leurs ouvrages ont sans doute beaucoup de mérite ; on y trouve du talent, du jugement, de la piété, un raisonnement solide, une saine théologie et d'utiles instructions ; mais en général leur éloquence n'est pas au niveau de leurs autres qualités. L'évêque Atterbury mérite en particulier qu'on le cite comme un modèle pour la beauté et pour la correction du style. Il y a d'ailleurs, dans quelques-uns de ses sermons, plus de chaleur et de véritable éloquence qu'on n'en trouve dans la plupart de nos autres prédicateurs. Si l'évêque Butler nous avait donné, au lieu de tant de dissertations philosophiques et abstraites, plusieurs compositions dans le genre des deux excellens sermons qu'il a composés, l'un sur ceux qui se trompent eux-mêmes, et l'autre sur le caractère de Balaam, nous l'aurions indiqué comme un modèle dans le genre des sermons caractéristiques, dont j'ai précédemment fait l'éloge.

Quoique les écrits des théologiens anglais puissent être lus utilement par ceux qui se destinent à l'église, j'invite ceux-ci à n'en pas faire trop d'usage, et à ne point en transcrire de longs passages dans leurs sermons. Ceux qui se sont une fois livrés à cette

pratique, deviennent incapables de rien faire par eux-mêmes. Il vaut beaucoup mieux nous présenter au public avec nos propres pensées et avec les expressions que nous avons nous-mêmes rencontrées, quoiqu'elles soient inférieures en beauté, que de défigurer nos compositions, en y mêlant des ornemens empruntés et mal assortis, qui trahissent notre misère aux yeux des juges éclairés qui nous observent. Quand un prédicateur veut traiter un sujet, qu'il ne commence pas par aller consulter tous les ouvrages, ou tous les sermons écrits sur le même sujet, ou sur le même texte. S'il en consulte plusieurs, il en résultera de l'incertitude et de la confusion dans ses idées. Si, au contraire, il n'en consulte qu'un, il se laissera souvent entraîner dans une méthode particulière, bonne ou mauvaise. Qu'il commence par mediter seul son sujet, qu'il fasse usage de ses propres idées, qu'il les recueille et les mette en ordre ; il se fera un plan en conséquence, qu'il sera toujours bien de coucher par écrit : c'est alors seulement qu'il conviendra de voir comment d'autres ont traité le même sujet. Par ce moyen, sans doute, la méthode et les principales idées de son sermon lui appartiendront en propre : il pourra les perfectionner en les comparant avec les idées d'autrui ; il lui sera même permis d'employer quelquefois celles-ci et d'en incorporer le sens à son discours, en les énonçant à sa manière et dans son propre style : c'est faire un usage légitime des secours qu'on trouve à sa portée ; si l'on passe cette limite, on devient plagiaire.

En général, ne perdons jamais de vue le principe

fondamental que j'ai posé dès l'entrée ; ayons toujours devant les yeux le grand but que doit se proposer un prédicateur qui monte en chaire, d'inspirer à ses auditeurs des dispositions vertueuses, de leur persuader de servir Dieu avec zèle, et de devenir des hommes meilleurs. Que ce but soit présent à l'esprit de celui qui compose, et cela suffira pour répandre dans ses compositions les sentimens les plus propres à les rendre utiles et à les faire généralement estimer. Le prédicateur le plus utile est le meilleur, et ne peut manquer à ce titre d'obtenir l'estime publique. Ornez la vérité, dans le seul but de la faire pénétrer plus sûrement dans l'esprit de vos auditeurs, et vos ornemens seront infailliblement simples, nobles et naturels. Les applaudissemens les plus flatteurs, qu'un prédicateur puisse recevoir, sont les bons effets qui résultent de l'impression que font ses discours. Le plus bel éloge, peut-être, qui ait jamais été fait en ce genre, est celui que Louis XIV adressa à l'éloquent évêque de Clermont, à ce même Massillon, dont j'ai parlé plus haut, en rendant hommage à son mérite. Après qu'il eut prêché devant lui à Versailles, le roi lui dit : « Mon père, quand j'ai entendu les « autres prédicateurs, j'ai été très-content d'eux. « Pour vous, toutes les fois que je vous ai entendu, « j'ai été très-mécontent de moi-même. »

LEÇON XXX.

EXAMEN CRITIQUE D'UN SERMON DE L'ÉVÊQUE ATTERBURY (1).

NOUS avons fait, dans la leçon précédente, quelques observations sur les caractères propres et distinctifs de l'éloquence de la chaire ; mais comme les règles et les conseils, donnés d'une manière abstraite, ne sont jamais aussi utiles que lorsque l'on y joint des exemples propres à les justifier, il y aura peut-être quelque avantage pour ceux qui se destinent à l'état ecclésiastique, de faire ici l'analise d'un sermon anglais, et d'en discuter à la fois le fond et la forme. J'ai fait choix dans ce but de l'évêque Atterbury, l'un de nos plus éloquens prédicateurs, que j'ai déjà eu occasion de nommer. Il est plus distingué par l'élégance et la pureté de l'expression que par la profondeur de la pensée. Son style, qui n'est pas exempt de négligence, est en général correct et soigné ; il est fort supérieur à celui des autres orateurs du même genre. Dans les sentimens qu'il exprime, on le trouve non-seulement raisonnable, mais plein de dévotion et

(1) Dans cette traduction, on a mis en note les passages anglais qui, roulant sur des critiques de style, ne peuvent pas être traduits.

de piété, mérite, sans doute, éminent. Le sermon que j'ai pris pour sujet de mes observations est celui qui traite de la louange et des actions de grâces, le premier du premier volume, qui est réputé l'un des meilleurs. En l'examinant, il est indispensable que j'use d'une pleine liberté, et que j'en fasse remarquer les défauts aussi-bien que les beautés, tant pour le fond du sujet que pour le style.

PSAUME. L. 14. — *Offrez à Dieu vos actions de grâces.*

« PARMI tant de beautés et de perfections de tout « genre, qui distinguent cette pieuse collection « d'hymnes, à laquelle l'église de Dieu a mis de « tout temps un si haut prix, ce n'est pas un de ses « moins précieux avantages, que de nous apprendre « à donner à nos devoirs leur juste valeur. Là, nous « sommes appelés à ne point nous arrêter aux céré- « monies et aux observances, qui forment l'enceinte « extérieure de la religion; là, nous sommes instruits « à sortir, en quelque sorte, de ces ombres mysté- « rieuses, pour aller au but qu'elles recouvrent, « pour pénétrer dans l'intérieur, et réduire en pra- « tique la piété et la vertu.

« Les différens auteurs de ces hymnes étaient des « prophètes, des hommes dont l'office était non- « seulement de prédire les événemens pour le bien « de l'Église dans les siècles futurs, mais de corriger « et réformer ce qu'il y avait de vicieux chez les « hommes avec lesquels ils vivaient; de préserver « un peuple égaré de l'idolâtrie et des erreurs d'un

« faux culte; de débarrasser la loi des vaines gloses « qui l'altéraient, et des superstitieux abus qui « avaient pu s'introduire à côté d'elle; de rappeler « enfin aux hommes, si disposés à l'oublier, cette « règle de conduite invariable, éternelle, qui a pré- « cédé les observances (1), qui doit leur survivre, « et qui, en tout temps, doit leur être préférée.

« Cette partie-pratique de l'office des prophètes « occupe une grande place dans le livre des Psau- « mes; et c'est une des raisons, d'ailleurs en grand « nombre, qui en ont fait toujours sentir le prix; car « elle fournit une très-bonne réponse à un argument « souvent employé par les incrédules, qui regardent « toutes les religions révélées comme des impostures « et des fraudes pieuses; prévenus contre celle des « Juifs, ils l'envisagent comme consistant tout en- « tière en cérémonies extérieures, et bientôt en « viennent à se persuader que Dieu n'a pu être l'au- « teur d'une religion de cette nature, ni se plaire à « un tel culte. Il serait difficile de réfuter pleine- « ment cette objection, si le livre des Psaumes et « quelques autres écrits des prophètes ne nous met- « taient en état de faire voir que la religion ju- « daïque était quelque chose de plus qu'un tissu de « cérémonies; que la pureté du cœur et la dévo- « tion intérieure étaient dès lors, comme à pré- « sent, un devoir rigoureusement prescrit. »

Voilà, si je ne me trompe, une excellente introduction. La pensée, qui en fait le fond, est solide et

(1) Les devoirs *positifs*.

judicieuse ; savoir, que, dans le livre des Psaumes, l'attention des hommes est appelée à se fixer sur la partie morale et spirituelle de la religion ; qu'ainsi la religion judaïque est disculpée de l'accusation de n'exiger de ses sectateurs que l'observation des rites et des cérémonies extérieures prescrites par la loi. Cet aspect de la religion doit être souvent reproduit ; on ne saurait trop y insister ; et il doit être recommandé à tous ceux qui veulent que la prédication ait l'effet vers lequel elle doit tendre, le progrès de la vertu. Jusqu'ici le style est non-seulement exempt de fautes, mais élégant et d'une heureuse facilité.

C'est une grande beauté dans une introduction que de rouler sur une seule pensée, que l'on développe et que l'on éclaircit pleinement, surtout si cette pensée est intimement liée à la suite du discours, et si néanmoins elle ne contient rien qui dût trouver ailleurs sa place d'une manière plus naturelle. L'introduction d'Atterbury a tous ces avantages. L'éloge qu'il fait du livre des Psaumes n'est pas tel qu'il pût servir d'exorde à tout autre discours dont le texte serait pris dans ce livre. Si cela était, l'introduction n'aurait plus la même beauté. Nous allons voir comment la pensée sur laquelle elle roule se lie naturellement avec le texte, et le rappelle heureusement.

« Les paroles que nous sommes appelés à dévelop-
« per sont un exemple frappant de cette vérité :
« elles sont tirées d'un psaume d'Asaph, écrit dans
« le but de montrer la faiblesse et le peu de mérite
« des cérémonies extérieures, comparées aux devoirs

« plus essentiels. Pour étayer cette doctrine, le
« prophète la met dans la bouche de Dieu lui-même :
« *Écoute, mon peuple, je vais parler. O Israël! je*
« *vais témoigner contre toi : je suis Dieu, oui, je*
« *suis ton Dieu*. C'est-là, sans doute, une préface
« bien solennelle, et on ne peut douter de l'impor-
« tance de ce qui va suivre : *Je ne te ferai point de*
« *reproches sur tes victimes; tes holocaustes fu-*
« *ment continuellement devant moi*. C'est-à-dire, je
« ne te ferai pas de reproches pour les manquemens
« que tu as pu faire dans tes sacrifices et tes ho-
« locaustes, comme si c'étaient les seules choses qui
« sont requises de toi, ou même les principales. *Je*
« *n'ai besoin ni des taureaux de ta maison, ni des*
« *boucs de tes parcs*. Ce n'est pas pour moi, pour
« mes besoins, que je t'ai prescrit des sacrifices;
« *car tous les animaux des forêts sont à moi; j'ai*
« *des bestiaux sur des milliers de montagnes* : ils
« sont à moi; ils étaient à moi avant que je te com-
« mandasse de me les offrir; en sorte que, comme
« il ajoute, *si la faim me pressait, je ne te le dirais*
« *point, car l'univers et tout ce qu'il renferme est à*
« *moi*. Mais pourriez-vous être assez grossiers et
« dépourvus de sens, pour croire que je suis sujet
« à la faim et à la soif? pour imaginer qu'aucune
« espèce de besoin puisse m'atteindre? *Mangerais-*
« *je la chair des taureaux, ou boirais-je le sang*
« *des boucs?* — C'est ainsi qu'il leur adresse des
« questions sévères, sous les formes gracieuses de
« la poésie orientale; et il les termine par un ordre
« qui termine d'un mot tous leurs doutes : — *Offrez*

« *à Dieu des actions de grâces*. Voulez-vous donner « à votre hommage quelque mérite, quelque valeur « à vos services, *offrez à Dieu des actions de grâces*. » Il est souvent difficile d'introduire d'une manière heureuse les éclaircissemens que le texte d'un sermon peut recevoir de sa liaison avec ce qui précède et ce qui suit, et d'en bien marquer la connexion. Cette partie du discours est souvent sèche et ennuyeuse, surtout lorsqu'on l'accompagne d'un commentaire minutieux. En conséquence, si de tels éclaircissemens ne sont pas indispensables pour l'explication du vrai sens de l'auteur sacré, et s'ils n'ajoutent pas beaucoup à la force des paroles du texte, je pense qu'il faut toujours les donner d'une manière brève et succincte; quelquefois même on peut les omettre entièrement, et le texte peut être envisagé comme une proposition indépendante. C'est ainsi qu'on en doit user, lorsque la connexion qu'il s'agit d'éclaircir est obscure, et demande, pour être sentie, une explication laborieuse. La manière dont Atterbury éclaircit son texte, en faisant voir sa liaison avec tout le psaume dont il est tiré, est singulièrement heureuse. Sur le langage, j'ai peu de chose à observer (1).

---

(1) On the language I have little to observe except that the phrase, *one great instance of this proof*, is a clumsy expression. It was sufficient to have said *one great proof*, or, *one great instance of this*. In the same sentence, when he speaks of *setting out the weakness and worthlessness of external performances*, we may observe that the word *worthlessness*, as it is more commonly used, signifies more

« L'usage que je me propose de faire de ces paroles « est de nous élever à quelques pensées relatives à « l'important devoir de la louange et des actions de « grâces. Ce sujet convient au temps où nous « sommes, soit que l'on considère la froideur avec « laquelle on se porte à cet acte de dévotion, ou « l'occasion qui a fait consacrer ce jour à nous le « rappeler, ou les nouveaux bienfaits dont Dieu « nous a comblés, par lesquels il a enfin exaucé nos « prières (1), et nous permet de paraître devant lui « pour remplir le plus doux de nos devoirs, *en éle-* « *vant une voix de louange et de joie, de concert* « *avec une multitude d'hommes qui célèbrent les* « *saintes fêtes* (2).

---

than the deficiences of worth, which is all that the Author means. It generally imports a considerable degree of badness or blame. It would be more proper, therefore, to say, the *imperfection* or *insignificancy* of external performances.

(1) Nous transcrivons l'expression anglaise, tout-à-fait relative à l'époque à laquelle ce sermon fut débité : « The great « occasion of setting aside this particular day in the calendar, « some years ago; or the new instances of mercy and good- « ness, which God hath lately been pleased to bestow upon « us; answering at last the many *prayers* and *fastings*, by « which we besought him so long for the establishment of « their Majesties throne, and for the success of their arms; « and giving us, in his good time, an opportunity, etc.»

(2) In this paragraph there is nothing remarkable; no particular beauty or neatness of expression; and the sentence which it forms is long and tiresome. *To raise some thought about that very excellent*, *etc.* Is rather loose and awkward; —better—*To recommend that very excellent*, *etc.*;

« *Offrez à Dieu vos actions de grâces*. Quel est « ce devoir qui nous est imposé ? Tel est le premier « objet dont nous devons nous occuper. Il s'agira « d'examiner comment il faut *entendre* cet ordre « donné de louer Dieu et de lui adresser des actions « de grâces : nous verrons ensuite combien il est « *raisonnable* d'obéir à cet ordre. »

C'est la division du discours : elle est parfaite, et convient à plusieurs sujets de ce genre, qui se rapportent à des devoirs particuliers. Il est naturel de commencer par en exposer la nature, et ensuite d'inculquer les motifs qui doivent le faire pratiquer. Une division doit toujours être simple et naturelle : elle aide beaucoup à faire concevoir nettement le sujet.

« Quant au sens du précepte qui nous est ici donné, « nous avons peu de chose à dire ; car où est l'homme « qui connaisse les premiers principes de la reli- « gion, et qui ignore qu'offrir à Dieu des louanges « et des actions de grâces, signifie que l'on a un « sentiment vif et religieux de ses perfections et de « ses bienfaits ; que l'on se les rappelle avec hu- « milité et gratitude ; que l'on exprime ces affections « par des signes propres à les faire connaître ; par « une posture humble et respectueuse ; par des « chants et des hymnes ; par des élans de dévotion, « en public et en particulier ; dans les services

---

and when he mentions *setting aside* a particular day in the calendar, one would imagine that *setting apart* would have been more proper, as, to *set aside*, seems rather to suggest a different idea.

« journaliers de l'Église, et dans les assemblées so-
« lennelles que provoquent des occasions extraordi-
« naires? C'est-là, sans doute, une explication que
« tout chrétien est prêt à donner, et sur laquelle,
« par conséquent, il est inutile de s'étendre. Je
« dirai seulement que, dans la rigueur des termes,
« les mots *louanges et actions de grâces* ont un
« sens un peu différent. La louange proprement se
« termine à Dieu, dont elle exalte les perfections :
« c'est l'acte de dévotion par lequel nous recon-
« naissons ces perfections, et nous leur vouons
« notre admiration ; mais les actions de grâces sont
« un devoir moins étendu, qui se borne au senti-
« ment de la reconnaissance pour ses bienfaits et
« pour son infinie miséricorde. Nous louons Dieu
« pour tous les glorieux actes de sa puissance, soit
« à notre égard, soit à l'égard des autres hommes;
« même pour les *vengeances* qu'il exerce et les *juge-
« mens* qu'il prononce ; mais nous le remercions des
« actes de sa *bonté;* et de ceux-là seulement auxquels
« nous sommes, de manière ou d'autre, intéressés.
« C'est le sens de ces mots strictement interprétés :
« mais comme, en général, le langage de l'Écriture
« est moins exact, et que souvent ces deux mots y
« sont employés l'un pour l'autre, je ne m'assujet-
« tirai pas moi-même à les distinguer scrupuleu-
« sement. »

Il aurait été à propos d'insister un peu plus sur la nature du devoir que l'auteur ne l'a fait ici. C'était en particulier la place où il aurait convenu de prévenir une méprise que les hommes sont tou-

jours enclins à commettre, en montrant que les actions de grâces ne consistent point dans la simple expression extérieure, que l'essence du devoir est le sentiment du cœur. En général, il est fort utile de donner des explications distinctes de nos devoirs religieux; mais comme notre auteur ne voulait faire qu'un seul discours sur le sujet qu'il avait choisi, il ne pouvait en traiter pleinement toutes les parties; et il a trouvé à propos de s'arrêter principalement sur la partie qui a le plus besoin de développement, celle des motifs qui doivent nous porter à remplir le devoir prescrit. Car, comme, en ce genre, il est plus aisé de connaître que de pratiquer, c'est toujours pour la partie persuasive de son discours que l'orateur doit réserver ses moyens les plus énergiques. Ce qui est dit, sous ce chef, de la nature de la louange et des actions de grâces, quoique court, est à la fois distinct et développé : le langage a de l'élégance et de la douceur.

« Le devoir imposé à l'homme de louer son créa-
« teur et de lui adresser des actions de grâces, est
« fondé en *raison*, et nous y sommes *obligés* de
« plusieurs manières : c'est ce que l'on reconnaîtra,
« soit que l'on envisage ce devoir en lui-même et
« d'une manière *absolue*, comme une dette de notre
« nature, ou qu'on le compare avec d'autres, et
« qu'on détermine le rang qu'il doit tenir parmi
« tous nos devoirs; soit enfin que l'on fasse ressortir
« les *avantages* qu'il procure à ceux qui s'en acquit-
« tent religieusement. »

L'auteur entre ici dans le cœur du sujet; il s'at-

tache à prouver que le devoir dont il s'agit est approuvé par la raison, et il établit cette vérité par trois argumens : ils sont posés nettement, et présentent d'eux-mêmes des considérations justes et d'un grand poids. La manière dont l'auteur les fait valoir, sera l'objet de quelques remarques subséquentes : mais je ne puis m'empêcher de croire qu'il a omis un argument tout-à-fait essentiel ; je veux dire l'obligation que nous imposent les nombreux sujets, de nous répandre en actions de grâces que nous fournit sans cesse la bonté divine. Cet argument l'aurait conduit à rappeler les bienfaits de la création, de la providence et de la rédemption. Ce sont ces bienfaits qui fondent notre reconnaissance : il faut que le cœur en soit pénétré, pour que nous soyons portés à louer Dieu. Si vous aviez à cœur de m'inspirer de la reconnaissance pour mon bienfaiteur, il ne serait pas à propos de vous borner à des considérations du genre de celles auxquelles s'attache notre auteur, tirées de ce que la reconnaissance est une loi de notre nature, ou de ce qu'elle tient un rang élevé parmi nos devoirs, ou de ce qu'elle a certains avantages qui lui sont propres. Ce sont là des considérations d'une nature secondaire : il faudrait commencer par me rappeler tout ce que mon ami a fait pour moi : ce serait le moyen de me toucher le cœur, et d'y faire naître les douces émotions de la gratitude. Il en est précisément de même, lorsqu'il s'agit de nous engager à remercier Dieu. Il aurait donc été convenable, en développant ce sujet

dans toute son étendue, de prendre en considération les biens que nous tenons de la bonté divine.

On peut dire toutefois, à la justification de notre auteur, que cet argument l'aurait entraîné dans un champ trop vaste pour un seul discours, et dans un sujet d'autant plus difficile à traiter qu'il est fort rebattu. Il semble donc avoir envisagé, comme une chose accordée et convenue, que nous avons tous le sentiment des bienfaits de Dieu gravé dans le cœur. Il part de là, et abandonnant ce que l'on peut appeler la partie pathétique du sujet, ou ce qui était propre à échauffer le cœur, il s'en tient à la partie raisonnée. C'est une résolution que je ne peux absolument blâmer. Je suis loin de prétendre qu'il faille dire toujours tout ce qui appartient au sujet qu'on traite. Il arrive souvent qu'un discours est gâté par l'ambition d'y comprendre trop de choses, ou par un excès d'abondance. Un prédicateur peut, sans s'exposer à aucun reproche, prendre à lui une partie d'un grand sujet, celle où son génie l'entraîne quand il compose; et il lui est bien permis de ne point s'étendre au delà; mais lorsqu'il omet quelque chose d'essentiel, il doit en avertir. Peut-être eût-il été à propos d'en user ainsi dans le cas présent. Notre auteur aurait pu commencer par dire qu'il est facile de voir combien le devoir dont il s'agit est conforme à la raison; que cette vérité ne peut manquer d'être sentie par tout être pensant, qui réfléchit aux obligations infinies que nous imposent la bonté et l'amour de celui qui nous a créés, conservés,

rachetés. Puis, après avoir dit que le champ qu'ouvrent de telles réflexions était trop étendu pour qu'il pût entreprendre de le parcourir, il aurait passé aux autres chefs. Considérons maintenant ceux-ci chacun à part.

« Le devoir de la louange et des actions de grâces, « considéré en soi et d'une manière absolue est, « avons-nous dit, une dette et une loi de notre na- « ture. Nous avons reçu de notre créateur des fa- « cultés qui nous mettent en état d'acquitter cette « dette et d'obéir à cette loi. Jamais, en conséquence, « elles n'agissent plus naturellement et plus libre- « ment, que quand on en fait cet usage.

« C'est une des plus anciennes doctrines de la « philosophie, et qui d'âge en âge n'a point cessé « d'être approuvée et inculquée par tous les sages, « que le but primitif de la création de l'homme était « qu'il pût louer et honorer son créateur. Lorsque « Dieu eut achevé cette admirable structure que nous « nommons *l'univers*, lorsqu'il en eut assemblé les « diverses parties selon les vues de son infinie sa- « gesse, dans d'exactes proportions de nombre, de « poids et de mesure, il y manquait encore une « créature, qui, dans ces régions inférieures, pût « en saisir la beauté, l'ordre, le plan et sa parfaite « exécution; qui, en contemplant le don, pût s'élever « au donateur, reconnaître ses attributs et lui rendre « hommage. Il est vrai qu'en un certain sens, toutes « ses œuvres le glorifient, parce qu'elles portent « toutes son auguste empreinte, et que chacune « d'elle est un effet digne de la cause qui l'a produite.

« Ainsi, *les cieux*, au moment même de leur créa-
« tion, *annonçaient la gloire de Dieu, et le firma-
« ment montrait l'ouvrage de ses mains*. Mais c'était
« là une gloire imparfaite et défectueuse; le signe
« n'avait point de signification ici-bas, où il n'y
« avait aucun être qui pût en déterminer le sens.
« L'homme fut fait pour remplir ce vide; il fut
« doué de facultés propres à découvrir et à recon-
« naître les perfections de son auteur, et placé dans
« ce temple de Dieu, dans ce monde inférieur,
« comme le prêtre de la nature, pour offrir l'encens
« de louanges et d'actions de grâces, au nom des
« créatures muettes et insensibles.

« Telle a été, dis-je, l'opinion des hommes accou-
« tumés à réfléchir depuis les temps les plus anciens
« jusqu'au nôtre : et, bien qu'elle ne soit pas sus-
« ceptible de démonstration, elle doit au moins pa-
« raître tout-à-fait raisonnable, dès qu'une fois on
« accorde que l'homme a été créé pour une fin quel-
« conque, et qu'il est capable de discerner cette fin.
« Car, d'ailleurs, avec quelque soin que nous étu-
« dions ce sujet, et quelles que soient nos recherches
« en ce genre, nous ne trouverons aucune autre
« manière satisfaisante de nous rendre compte du
« but que Dieu s'est proposé en créant l'homme. Si
« l'on dit que c'était pour déployer sa sagesse, sa
« puissance et sa bonté, on donnera bien la raison
« générale de son *existence*, car c'est la raison com-
« mune de l'existence de toutes les créatures ; mais
« cela n'explique point pourquoi il a été fait *tel* qu'il
« est, un être réfléchissant, pensant, avide de con-

« naître. La raison particulière de cette disposition « semble se déduire très-bien de l'honneur et des « actions de grâces qui devaient être rendus à Dieu, « indépendamment de la gloire dont il jouit seul, et « qui est réfléchie de lui à lui-même. »

La pensée qui domine dans ce passage, que l'homme est le prêtre de la nature, et que le but principal de son existence a été cet hommage qu'il doit offrir au nom des créatures muettes, est une pensée ingénieuse, et que l'auteur a bien déduite. C'était une idée favorite de quelques anciens philosophes; ce n'est pas une raison de s'en défier, puisqu'on en peut au contraire inférer qu'elle est l'effet d'un sentiment naturel à l'esprit humain. Dans un sermon toutefois il aurait été mieux de la présenter comme un argument accessoire ou comme un simple éclaircissement, plutôt que de l'étaler avec pompe et d'en faire le premier motif du devoir. A la place où l'auteur l'a mise, elle ne me semble pas avoir tout l'effet qu'il s'en est promis. Quand la bonté divine appela l'homme à l'existence, il n'est pas facile de concevoir que son principal objet fût de faire un être qui pût chanter les louanges de son créateur. Dans son infinie bienveillance, l'Être suprême fit l'homme pour qu'il pût être heureux et jouir de lui-même dans le cours d'une vie vertueuse, ou dans une suite d'actions convenables à sa nature. L'opinion sur laquelle notre auteur insiste, quoique belle, semble trop disputable, pour former le chef principal du discours.

« Ce devoir est donc une dette et une loi de notre

« nature. C'est ce qui deviendra encore plus sensible,
« si nous considérons séparément chacune des deux
« principales facultés de notre esprit, l'*entendement*
« et la *volonté*. Car le devoir se fonde sur l'une et
« l'autre; l'entendement, principe de la raison, le
« reconnaît et l'avoue; la volonté, source de la re-
« connaissance, nous porte, ou plutôt nous force à
« le remplir.

« La *raison* nous a été donnée comme une règle,
« comme une juste mesure, à l'aide de laquelle nous
« devons proportionner notre estime à la bonté et au
« degré de perfection de chaque chose. Elle ne peut
« donc manquer, si elle remplit son office, de con-
« cevoir Dieu comme un être tout parfait et tout
« bon; et en conséquence de reconnaître et d'admi-
« rer ses diverses perfections. Or c'est-là propre-
« ment un acte de *louange*, que l'Écriture appelle
« *confesser* Dieu, le *reconnaître*, lui *attribuer* ce qui
« lui est dû; en ce sens, on ne peut *penser* à Dieu
« sans le louer; car il ne dépend pas plus de l'enten-
« dement de concevoir les choses de telle ou telle
« manière, qu'il n'appartient à l'œil de changer l'ap-
« parence des objets visibles.

« Le devoir nous saisit et nous assujettit plus sû-
« rement encore par l'action de la volonté, par ce
« penchant à la reconnaissance que l'auteur de notre
« nature a mis en nous et qui se fait si fortement
« sentir. Il n'y a point dans l'homme de principe
« plus énergique, et, sans contredit, il n'est aucun
« objet plus digne de le mettre en action et d'en dé-
« ployer pleinement le ressort, que Dieu; le grand

« et universel bienfaiteur ; de qui seul nous tenons
« tout ce que nous possédons, tout ce que nous
« sommes ; et à qui nous ne pouvons rendre autre
« chose qu'un tribut de louanges, ou (pour employer
« l'expression la plus exacte) de simples actions de
« grâces. *Qui a le premier donné à Dieu ?* (dit le
« grand apôtre, en usant de la figure qui lui est fa-
« milière), *et il lui sera rendu.* Un don requiert
« une récompense. Il est vrai, *mais toutes choses*
« *sont de lui, par lui* et *à lui : de lui*, comme de leur
« auteur; *par lui*, comme conservateur et gouver-
« neur de l'univers ; *à lui* ou *pour lui*, comme étant
« la fin et la perfection de toutes choses ; *auquel*
« *donc* (selon ce qui suit immédiatement) *soit gloire*
« *à jamais, Amen !* »

Je ne saurais fort approuver l'aspect sous lequel l'auteur présente son argument dans le morceau qu'on vient de lire. Il y a quelque chose de trop métaphysique et de trop raffiné, à motiver de la sorte l'obligation de rendre des actions de grâces, en la déduisant des deux facultés de l'esprit humain, de l'entendement et de la volonté. Quoiqu'il ne dise rien que de juste, l'argument n'est point assez simple ni assez frappant. Les argumens que l'on emploie dans les sermons, surtout dans des sujets où ils se présentent naturellement et facilement, doivent être palpables et populaires ; il ne faut pas qu'ils paraissent tirés de loin, il faut qu'ils s'adressent directement au cœur et qu'ils intéressent la sensibilité. Un prédicateur ne doit jamais s'écarter trop de la manière commune de penser et de s'exprimer. Je suis porté à

croire que le point qui est ici traité aurait pu l'être mieux, si l'auteur s'était placé sur un terrain de facile accès et qui s'ouvrait en quelque sorte devant lui ; s'il avait présenté la reconnaissance comme un des sentimens les plus naturels du cœur humain ; s'il avait insisté en montrant combien est odieuse la disposition contraire, en rappelant qu'en tout temps et en tous lieux les hommes, d'un consentement unanime, ont détesté et condamné l'ingratitude ; puis, appliquant ces raisonnemens à son sujet, s'il eût fait voir quelle corruption dans les sentimens moraux, doit annoncer l'absence de toute émotion de reconnaissance envers notre suprême bienfaiteur. Comme la manière la plus naturelle de donner l'essor à des mouvemens de gratitude est de les manifester au dehors, il aurait prévenu une objection qui se présente aisément ; savoir, que l'expression de nos louanges est tout-à-fait inutile à l'être tout-puissant. Mais en cherchant à donner à son argument une forme nouvelle et raffinée, il a omis quelques-unes des considérations les plus frappantes et les plus manifestes : et toutefois ces considérations, convenablement déduites, auraient offert à l'éloquence un champ aussi beau et aussi grand que celui qu'il a préféré. Il continue :

« La gratitude consiste à rendre, si on le peut, « des bienfaits égaux à ceux que l'on a reçus ; ou, si « on ne le peut pas, des remercîmens : ces remercî- « mens doivent donc croître en proportion du bien- « fait et de l'impuissance où l'on se trouve de le re- « connaître de quelque autre manière. Maintenant, « puisque jamais aucun homme n'a pu faire du bien

« à Dieu ; et puisque tout homme, à chaque instant « de sa vie, en reçoit de nouveaux bienfaits, com« bien ne sommes-nous pas obligés de le remercier ? « Il est vrai que nos remercîmens ne lui sont pas « moins inutiles que tout autre sorte d'offrande ; « ils sont d'eux-mêmes sans valeur ; mais sa bonté « leur en donne une : il a déclaré qu'il les accepte« rait en paiement de l'énorme dette que nous avons « contractée. D'après celà, qu'est-ce qui nous con« vient mieux, de disputer sur la raison qui les fait « accepter pour *équivalent*, ou de les offrir et de « payer ainsi notre dette ?

« C'est donc la voix de la nature (en tant que la « gratitude mérite ce nom), qui ordonne de faire « remonter au ciel, en louanges et en actions de « grâces, les bienfaits qui en sont descendus pour se « répandre sur nous, *comme les rivières vont à la « mer, au lieu d'où elles dérivent ; ainsi les bienfaits « d'en-haut doivent retourner à leur source* (dans « l'océan de bienfaisance) *en actions de grâces.* »

Ici l'auteur a touché quelques considérations que j'ai mentionnées ; mais il y aurait eu de l'avantage à en faire la matière principale de son discours.

« Jusqu'ici nous avons considéré le devoir d'une « manière *absolue :* nous allons maintenant le com« parer à d'autres, et déterminer le rang qu'il doit « occuper. Entre tous les actes de la religion, qui « s'adressent immédiatement à Dieu, celui-ci est le « plus noble et le plus excellent ; et cela doit être, « si l'on accorde ce que j'ai avancé, que la fin pour « laquelle l'homme a été créé, est pour qu'il louât

« Dieu et le glorifiât. En effet, il ne peut y avoir,
« pour un être, quel qu'il soit, d'acte plus noble et
« plus excellent, que celui qui répond le mieux au
« but et au dessein de celui qui l'a fait. Quant aux
« autres exercices de dévotion, tels que la *confes-*
« *sion* et la *prière,* ils ne semblent pas, dans l'ori-
« gine, avoir été faits pour l'homme, ni l'homme
« fait pour eux : ils supposent le *péché* et le *besoin*,
« deux circonstances incompatibles avec l'*état d'in-*
« *nocence.* Si l'homme avait persisté dans cet état,
« son culte (comme celui des anges) aurait consisté
« en simples actions de grâces : il n'aurait eu qu'à
« jouir des biens à sa portée, et à louer Dieu de les
« lui accorder : mais après sa chute, souillé par le
« péché, et ayant perdu ses droits à la miséricorde
« divine, il faut qu'il prie et qu'il confesse ses
« fautes, pour recouvrer ce qu'il a perdu, et ren-
« trer dans cet état de grâce où ces actes ne seront
« plus nécessaires. Ils sont donc propres à une
« dispensation d'un ordre inférieur, avant lequel,
« en paradis, il n'était question que de louanges;
« et après lequel on n'entendra encore que des
« louanges retentir dans les demeures célestes.
« Notre état le plus parfait a consisté d'abord, et
« consistera enfin dans l'accomplissement de ce de-
« voir. C'est donc en lui que résident l'excellence
« et la dignité de notre nature.

« Cette manière de raisonner est la même qu'a
« employée l'Apôtre, quand il a placé la charité
« au-dessus de la foi, de l'espérance et de tous les
« dons spirituels. *La charité ne manque jamais,*

« dit-il, entendant par-là que ce n'est pas une vertu
« qui ne serve que pour la vie présente, mais qui
« doit nous suivre dans celle qui est à venir. Tandis
« que les *prophéties manqueront, les langues péri-*
« *ront, la science disparaîtra*. Ce sont-là les dons d'un
« avantage passager; *car nous ne connaissons qu'en*
« *partie, nous ne prophétisons qu'en partie;* notre
« état présent est imparfait; et tout ce qui en dé-
« pend l'est de même; *mais lorsque ce qui est par-*
« *fait sera arrivé, alors disparaîtra ce qui n'est*
« *qu'en partie*. On voit que l'argument de St. Paul,
« qui établit que la charité est supérieure à toutes
« les autres grâces, établit aussi la prééminence de
« la louange sur toutes les autres parties du culte.
« Ainsi, nous pouvons conclure comme lui: *Et main-*
« *tenant demeurent ces trois choses: la confession,*
« *la prière et la louange; mais la plus grande est*
« *la louange*. »

Ici l'auteur vient d'entrer dans l'exposition de son second motif, le haut rang des actions de grâces entre tous les devoirs que l'on peut leur comparer: il manie cette partie du sujet avec éloquence. L'idée que c'était le seul culte primitif, avant que la chute de l'homme eût rendu d'autres devoirs nécessaires; que ce culte primitif sera le seul dans le ciel, où ne pourront trouver place les devoirs qui supposent la conscience du péché; cette idée est juste et solide; elle est heureusement développée; le style est coulant et doux. Il est rare de rencontrer dans un sermon un morceau plus achevé.

« Ce n'est pas la seule raison qui lui assigne un si

« haut rang. De toutes les parties du service divin,
« c'est la plus *désintéressée ;* c'est celle où Dieu
« occupe le plus de place, et qui se rapporte le moins
« à nous-mêmes; par-là même, c'est celle qui ap-
« proche le plus d'être un hommage pur, libre et
« parfait. Car bien qu'une action ne perde point
« toute sa valeur pour être faite en vue de quelque
« avantage, comme quelques-uns l'ont faussement
« imaginé, on accordera, je pense, que le parfait
« désintéressement en rehausse le prix. *Job craint-il*
« *Dieu pour néant ?* était une objection de Satan,
« qui signifiait que les devoirs, qui ne supposent
« aucun motif d'intérêt, ont plus de valeur : et
« Dieu semble avoir admis ce principe, en char-
« geant Satan de mettre la vertu de Job à l'épreuve.
« Or nos demandes pour l'avenir, et même notre
« reconnaissance des miséricordes divines dans le
« temps qui n'est plus, dérivent toutes de nous-
« mêmes comme d'un centre; notre intérêt propre
« en est l'objet direct. Mais la louange est un acte
« généreux et qui n'a rien de mercenaire ; il ne se
« propose aucun autre but, que de faire ce qui con-
« vient à une créature douée de certaines facultés
« envers le plus parfait et le plus bienfaisant des
« êtres; de payer un tribut d'honneur là où la raison
« nous invite à le payer. Dieu, il est vrai, a joint ses
« bénédictions à l'accomplissement de ce devoir ;
« et, dès que nous le savons, nous ne pouvons nous
« empêcher de les avoir en vue : mais du moins ce
« n'est pas le but direct de notre dévotion, ce n'est
« pas le premier motif qui l'anime : s'il l'était en

« effet, nous nous serions livrés à la prière, et nous
« aurions donné l'essor à nos désirs sous cette forme,
« la plus naturelle et la plus propre à les exprimer.
« La louange, en un mot, est l'œuvre la plus ex-
« cellente, commune à l'église triomphante et à l'é-
« glise militante, et qui nous élève jusqu'à la société
« et à la communion des anges. L'objet dont elle
« s'occupe est la perfection de la nature divine, et
« l'acte même est la perfection de la nôtre. »

Ce second développement est tiré de cette circonstance, que la louange est de tous nos hommages le plus désintéressé : c'est ce qu'il explique avec justesse et avec élégance; mais peut-être c'est-là une considération trop délicate et trop raffinée pour servir de base à nos devoirs religieux. Des créatures, telles que nous, en s'approchant de la présence divine, ne peuvent pas mettre entièrement à l'écart la considération de leurs propres besoins; et (comme l'auteur le dit lui-même) ne sont nullement tenues à en faire le sacrifice. La proposition qui termine ce morceau est élégante et heureusement exprimée.

« J'en viens enfin *aux propriétés et aux avan-*
« *tages* propres à ce devoir, par lesquels il se recom-
« mande fortement aux âmes pieuses : et

« 1.° C'est la partie la plus agréable de toutes nos
« dévotions : elle naît d'une disposition vive et gaie,
« favorise cette même disposition de l'âme. *Il est bon*
» *de chanter les louanges de notre Dieu* (dit un homme
« dont l'expérience à cet égard mérite notre pleine
« confiance); *car c'est une chose agréable, et la*
« *louange est belle.* Demander et confesser est le

« langage de l'indigent et du coupable ; ce sont les sou-
« pirs d'un cœur triste et contrit. *Si quelqu'un est affli-*
« *gé, qu'il prie ;* mais, *si quelqu'un est joyeux, qu'il*
« *chante les psaumes.* La manière la plus ordinaire
« et la plus naturelle d'exprimer la gaieté est de
« chanter, et les chants sont le véritable langage
« de la louange ; c'est à l'exprimer qu'ils sont parti-
« culièrement destinés, et il est rare que la religion
« les emploie à d'autres usages. La louange provient
« de l'*amour* et de la *reconnaissance* : de l'*amour*,
« source du plaisir, passion qui donne à tout ce
« que nous faisons, à tous les biens dont nous jouis-
« sons, de la valeur et du charme ; de la reconnais-
« sance, qui suppose le souvenir des bienfaits, leur
« présence à notre pensée, une espèce de seconde
« jouissance du bien que l'on nous a fait. Ce qu'elle
« est dans son principe, elle l'est encore dans sa fin :
« elle procure le calme et le repos de l'âme, en fai-
« sant quelque chose pour acquitter une dette dont
« elle se sent accablée ; en donnant l'essor aux mou-
« vemens de gratitude et d'exaltation auxquel elle
« est en proie, et qui deviendraient pénibles si
« elle les renfermait au-dedans d'elle-même. Si les
« hommes reconnaissans *se contenaient, ce serait*
« *pour eux une douleur et une angoisse ;* mais alors,
« alors, *leur âme est rassasiée comme de moëlle et*
« *de graisse, lorsque leur bouche loue Dieu de ses*
« *lèvres joyeuses.* »

La première subdivision (1) qui établit que la

(1) In beginning this head of discourse, the expression

louange est la partie la plus agréable de nos exercices de dévotion est très-juste et bien exprimée, jusqu'au point où elle est déduite; mais elle me semble manquer de développement. Il y avait beaucoup plus à dire sur le plaisir qui accompagne ces actes d'une vive dévotion. C'est une froide pensée, que celle de soulager l'âme du poids d'une dette. L'auteur aurait pu insister davantage sur l'effet qu'ont les louanges et les actions de grâces, d'échauffer le cœur, de le réjouir, de le remplir de doux sentimens; d'élever l'âme au-desssus des régions terrestres, et de la transporter au sein des choses éternelles et divines : il aurait pu dépeindre la paix et la joie qui épanouissent le cœur; le soulagement des soucis et des agitations de la vie que cet exercice nous procure; l'idée de la Providence sur laquelle il porte notre attention et qui relève notre courage; la confiance en la divine miséricorde qu'il ranime pour l'avenir par la commémoration de ses bienfaits passés : c'était, en un mot, la place de donner un plus libre cours aux sentimens de dévotion que le sujet fait naître.

« 2.° Une autre propriété distinctive de la louange « divine, c'est qu'elle étend et développe les facul- « tés de l'âme; elle les détourne des choses basses et « petites, pour les fixer sur les objets les plus grands « et les plus nobles, sur la nature divine, et emploie « leur activité à découvrir et admirer les diverses

---

which the author uses, *to set out some of its peculiar properties and advantages*, would now be reckoned not so proper an expression as *to point out*, or *to show*.

« perfections qui brillent en elle. Nous voyons la « différence qu'il y a d'homme à homme, différence « telle qu'à peine y en a-t-il plus entre l'homme et « la bête ; il faut l'attribuer surtout à la différence « entre la sphère d'idées où chacun d'eux se ren- « ferme, et à celle qui existe entre les objets avec « lesquels ils sont en communication habituelle. « L'esprit est essentiellement le même dans le paysan « et dans le prince ; il jouit naturellement de la « même capacité dans l'homme illettré et dans « le philosophe : mais l'un est tout occupé de minces « affaires, dans un cercle étroit et borné, tandis « que l'autre s'exerce dans des choses graves et impor- « tantes. C'est-là ce qui les sépare par une si grande « distance. De nobles objets sont pour l'âme ce que « les rayons du soleil sont aux boutons ou aux fleurs ; « ils en ouvrent, ils en déploient, pour ainsi dire, « les feuilles ; ils l'engagent à briser ses enveloppes, « à se répandre de toutes parts, à donner l'essor aux « facultés qui auparavant restaient inertes et ca- « chées. Ainsi la louange, l'admiration de la nature « divine, a l'avantage de donner à nos facultés toute « l'étendue dont elles sont susceptibles, et de les « porter au degré de perfection qu'elles peuvent « atteindre. »

Ce chef est bien traité et bien exprimé ; la critique qu'on en pourrait faire paraîtrait aller au delà des justes bornes : il s'y trouve cependant quelques expressions que l'on aimerait à modifier (1).

---

(1) The simile, for instance, about the effects of the sun-

« 3.° De plus, elle nous inspire un sentiment très-
« vif de la gloire de Dieu, et une sainte indignation
« pour tout ce qui tend à la profaner. En effet, ce
« qui a toute notre estime, ce qui fait nos plus
« chères délices, nous ne pouvons supporter qu'on
« l'avilisse ou qu'on l'outrage. Les louanges qui sor-
« tent de notre bouche nous animent à faire en
« toute occasion tous nos efforts pour avancer la
« gloire de Dieu, pour repousser les attaques auda-
« cieuses de l'impiété. Cette considération ne de-
« vrait point échapper à ceux qui ne voudraient
« pas paraître négliger un si saint devoir, et qui
« toutefois gardent le silence lorsqu'on insulte la re-
« ligion et son auteur. En effet, entendre tranquil-
« lement vilipender Dieu et son culte, n'indique pas
« qu'intérieurement on le respecte et on l'honore. »

---

beams upon the bud or flower, is pretty, but not correctly expressed. *They open and unfold, as it were, the leaves of it.* If this is to be literally applied to the flower, the phrase, *as it were*, is needless; if it is to be metaphorically understood, (which appears to be the case) the *leaves of the mind*, is harsh language; besides that, *put it upon exerting itself*, is rather a low expression. Nothing is more nice, than to manage properly such similies and allusions, so as to preserve them perfectly correct, and at the same time to render the image lively: it might perhaps be amended in some such way as this: « As the sunbeams open the bud « and unfold the leaves of a flower, noble objects have a « like effect upon the mind: they expand and spread it, « and call forth those powers that before lay hid and locked « up in the soul. »

Ici la pensée est solidement établie ; mais elle est négligemment énoncée (1).

« 4.° En outre, la louange de Dieu fait naître en « nous un sentiment profond d'humilité et l'aveu « intérieur de nos propres imperfections. L'atten- « tion que nous donnerons fréquemment à Dieu et « à ses attributs, nous fera découvrir notre faiblesse « et notre néant. La haute opinion que nous pour- « rions avoir de nous-mêmes sera abaissée ; nous « verrons et nous sentirons que, *pesés à la ba- « lance, nous sommes plus légers que la vanité « même ;* et c'est-là une leçon qui, pour la plupart « des hommes, mérite, je pense, d'être apprise. « Nous sommes naturellement vains et présomp- « tueux ; pleins de nous-mêmes, indifférens pour « tout le reste, surtout quand quelque petite préroga- « tive extérieure nous distingue des autres hommes. « En ce cas on peut presque se tenir pour assuré « que nous nous envisagerons avec complaisance, « que *nous serons à nos yeux plus sages* (et meilleurs « à tous égards), *que sept hommes capables de rai-*

(1) The sentence, *our own praises, which we are constantly putting up, will be a spur to us toward procuring and promoting the divine glory in every other instance*, is both negligent in language and ambiguous in meaning; for, *our own praises*, properly signifies the praises of ourselves. Much better if he had said, « Those devout praises which « we constantly offer up to the Almighty, will naturally « prompt us to promote the divine glory in every other « instance. »

« *sonner*. Rien ne peut mieux guérir cette vanité, « que l'attention donnée aux perfections de Dieu. En « les comparant à celles dont nous croyons être doués, « nous apprendrons *à ne point concevoir de nous-« mêmes une plus haute opinion que nous ne le « méritons*, et *à mettre de la modération dans nos « pensées*. Nous éprouverons plus de satisfaction à « élever les yeux en haut, et à nous humilier devant « notre père commun, qu'à jeter au-dessous de « nous un regard dédaigneux, et à compter pour « rien l'ouvrage de ses mains. L'immense distance « où nous sommes d'un mérite réel et sans bornes, « nous frappera d'étonnement, et nous n'oserons « plus faire valoir de vaines prééminences, que la « coutume, l'opinion, quelque accident favorable, « ont pu nous faire obtenir. »

Quoiqu'ici la pensée ne cesse point d'être juste, on peut reprocher à ce passage un défaut d'élégance (1).

« 5.° Je ne ferai plus remarquer qu'un avantage « attaché à la pratique de ce devoir. Le voici : La « louange de Dieu, faite d'une manière conscien-« cieuse, nous préservera de la louange fausse et

---

(1) The phrase, *but we look into ourselves with great degrees of complacency*, is much too-low and colloquial for a sermon. He might have said, *we are likely*, or *we are prone* to look into ourselves, — *Comparing these with those which we imagine belong to us*, is also very careless style. — *By comparing these with the virtues and abilities which we ascribe to ourselves, we shall learn* — would have been purer and more correct.

« basse, de ces dégoûtants et serviles adulations
« que l'on prodigue aux hommes. La louange,
« comme on la donne le plus souvent, n'est qu'un
« essai de son talent fait sur un certain homme,
« pour dire de lui tout le bien qu'il est possible d'i-
« maginer. On fouille dans les trésors de l'art ora-
« toire, on entasse sur cet homme toutes les belles
« choses qui ont jamais pu être dites : il importe
« peu qu'elles lui conviennent ou qu'elles ne lui con-
« viennent pas, pourvu qu'il y en ait assez pour lui
« plaire. C'est un déplorable exemple, entre mille,
« de la bassesse de notre nature, du peu de respect
« qu'elle porte à la vérité et à la justice, au bien et
« au mal, à ce qui est digne de louange, et à ce qui
« n'en mérite pas; mais celui qui a un profond sen-
« timent des perfections de Dieu, se gardera bien
« de diviniser ainsi les créatures : il donnera à cha-
« cun la louange qui lui est due, l'honneur à qui
« l'honneur, et jusqu'au point où il est dû; il en
« usera ainsi parce c'est son devoir; mais l'honneur
« qu'il doit à Dieu ne lui permettra pas d'aller plus
« loin. Si cette règle avait été religieusement obser-
« vée, un prince voisin (qui maintenant, grâce à
« Dieu, a beaucoup plus besoin que jamais de trou-
« ver des gens qui le flattent), aurait été privé d'une
« bonne partie de l'encens que lui offraient ses ado-
« rateurs. »

Ce chef semble à peine mériter de trouver place à côté des importantes considérations qui s'offraient d'elles-mêmes dans un tel sujet; tout au moins il eût été beaucoup mieux que l'auteur eût supprimé l'ap-

plication qu'il fait de son raisonnement aux flatteurs de Louis XIV; et les remercîmens qu'il adresse à Dieu de ce que ce prince est réduit à un tel état d'abaissement, qu'il a plus besoin que jamais de trouver quelqu'un qui le flatte. Cette satire politique est ici tout-à-fait déplacée, et indigne du sujet auquel on l'associe.

On est porté à croire, en passant en revue les argumens de l'auteur, qu'il a négligé quelques points relatifs aux heureuses suites du devoir de la louange, qui n'ont pas moins d'importance qu'aucuns de ceux qu'il a touchés. En particulier il n'aurait pas dû oublier l'heureuse tendance qu'ont la louange et les actions de grâces à fortifier les bonnes dispositions du cœur; à nourrir l'amour de Dieu, à favoriser l'imitation des perfections que l'on adore, et à exciter le zèle et l'ardeur dans tout ce qui tient à la religion, comme faisant partie du service de notre commun bienfaiteur. Voilà quelles sont les suites naturelles de l'attachement à ce devoir; il ne fallait pas les omettre, parce qu'il ne faut négliger aucune occasion de montrer les bons effets qu'a la dévotion sur la religion pratique et sur la vertu; et de faire sentir la liaison nécessaire de l'une et de l'autre. Car certainement le grand but de la prédication est de rendre les hommes meilleurs sous tous les rapports, et d'avancer cette réforme du cœur et de la conduite, en quoi le vrai christianisme consiste. Notre auteur toutefois ne manque pas en général de présenter de telles vues; car, dans tout le cours de sa prédication, il se montre rempli de piété, et tourne en même

temps ses regards vers la morale et la pratique de la vertu.

La manière dont il récapitule tout le sujet, dans le paragraphe suivant, est élégante et belle. Ce coup-d'œil rapide qui sert de conclusion est souvent convenable et utile. « Tels sont les fondemens sur lesquels repose le devoir de louer Dieu, et telles « sont les obligations qui nous assujettissent à le « remplir. Il est le but de notre existence, la règle « et la loi de notre nature; il découle des deux « sources de toutes les actions humaines, l'entendement et la volonté, d'une manière naturelle et « presque nécessaire. Il est la partie la plus excellente du culte religieux, il subsiste dans l'éternité, « lorsque tout le reste *n'est plus;* et il est rempli, « même ici-bas, de la manière la plus libérale, sans « la moindre vue intéressée. Il se recommande d'ailleurs à notre attention par diverses propriétés et « divers avantages; il est plus agréable à remplir « qu'aucun autre acte de dévotion; il étend et exalte « les facultés de l'âme; il nourrit en nous un sentiment vif de l'honneur qui est dû à Dieu, et un « désir d'avancer sa gloire dans l'univers; il nous « apprend à être humbles, et toutefois il nous préserve de cette basse et vile flatterie, qui prodigue « des louanges vaines et non méritées. »

Après cela, notre auteur s'adresse à deux classes de personnes, aux insoucians et aux profanes. Ce qu'il dit aux insoucians est beau et pathétique: il n'en est pas de même du morceau qui s'adresse aux profanes; il est inférieur à plus d'un égard. De telles

adresses me semblent être, en plusieurs occasions, fort utiles. Elles étaient souvent employées par les prédicateurs avant l'époque de la restauration; dès lors, on les a peut-être trop abandonnées. Elles offrent une occasion de rapprocher de la conscience des auditeurs, bien des choses qui n'ont pu, dans le reste du sermon, être présentées que d'une manière abstraite.

Je ne m'arrêterai pas à la conclusion du sermon que nous venons d'analiser; elle est principalement destinée à quelques observations sur les affaires publiques du temps où ce discours fut prononcé. En tout, c'est un discours beau et utile, bien que je me sois permis d'y faire remarquer quelques imperfections. Il est rare, il n'arrive peut-être jamais, qu'une composition d'un genre quelconque en soit exempte; et si l'on songe aux difficultés qui sont propres à l'éloquence de la chaire, et dont j'ai fait mention ci-dessus, on s'attendra moins encore à trouver un sermon parfait.

LEÇON XXXI.

De la composition d'un discours dans toutes ses parties; exorde; division; narration et explication.

Dans les quatre leçons précédentes, j'ai considéré ce qu'a de particulier chacun des trois genres de discours publics; celui des discours adressés aux assemblées populaires, celui du barreau et celui de la chaire. Je dois traiter maintenant de ce qui est commun à tous, c'est-à-dire, de la composition d'un discours en général. Les observations que j'ai faites sur l'esprit et le caractère distinctifs des différentes sortes de discours publics, étaient nécessaires pour diriger dans l'application des règles que je vais donner ; et j'aurai soin, en les exposant, de faire remarquer celles d'entre elles qui sont plus particulièrement relatives au barreau, ou à la chaire, ou aux assemblées populaires.

Quel que soit le sujet d'un discours, l'orateur commence d'ordinaire par une introduction, destinée à préparer l'esprit des auditeurs; ensuite il fait connaître son sujet, et expose les faits qui s'y trouvent liés; il emploie des argumens pour établir son opinion et pour détruire celle de son antagoniste; peut-être encore, s'il y a lieu, s'efforcera-t-il d'émouvoir les passions de ses auditeurs : enfin, quand il aura dit

tout ce qu'il estime convenable, il terminera son discours par une péroraison ou conclusion quelconque. Comme cette marche est celle qu'indique la nature, les parties dont est composée une harangue régulière sont au nombre de six : la première est l'*exorde* ou l'*introduction;* la seconde, l'*état de la question* et *la division du sujet;* la troisième, *la narration* ou *explication;* la quatrième, le *raisonnement* ou les *argumens;* la cinquième, le *pathétique;* et la dernière, la *conclusion.* Ce n'est pas à dire que toutes ces parties entrent nécessairement dans tout discours public, et qu'elles y soient toujours placées dans ce même ordre. Toutes les occasions n'exigent pas la même régularité ; ce serait souvent une faute d'y prétendre, car souvent elle donnerait au discours un air empesé et pédantesque. Il peut y avoir beaucoup d'excellens discours, prononcés en public, où plusieurs de ces parties ne se trouvent point; l'orateur, par exemple, peut omettre l'introduction et entrer tout de suite en matière, ou bien il peut se passer de division ou d'explication ; se borner à présenter simplement les argumens en faveur de son opinion, et conclure. Mais comme les parties que je viens d'indiquer, sont celles qui naturellement constituent un discours régulier, et comme quelques-unes au moins se retrouvent nécessairement dans toute espèce de discours, le but de cet ouvrage m'engage à traiter de chacune d'une manière distincte.

Je commencerai donc par l'exorde ou l'introduction. Cette partie est manifestement commune aux

trois genres de discours publics. Ce n'est pas une invention de la rhétorique ; c'est une manière de débuter fondée sur la nature et suggérée par le sens commun. Quand un homme a un conseil à donner à un autre ; quand il entreprend de l'instruire, ou de le réprimander, la prudence lui apprend en général à ne pas le faire d'une manière brusque, à user de certaines préparations, à commencer par quelques expressions qui disposent celui à qui il s'adresse à l'écouter favorablement. Tel est, ou doit être, l'objet principal de l'introduction. Cicéron et Quintilien indiquent en conséquence trois fins qu'elle se propose : « *Reddere auditores benevolos*, *attentos*, « *dociles* (1). »

Premièrement, l'introduction est destinée à se concilier la bienveillance des auditeurs, à les disposer en faveur de l'orateur et du sujet qu'il va traiter. Pour cet effet, l'orateur peut quelquefois tirer son exorde de sa situation, ou de celle de son client, en leur opposant le caractère et la conduite de son adversaire. Il peut aussi le tirer de la nature du sujet, en le présentant comme intimement lié à l'intérêt des auditeurs ; et plus généralement encore des sentimens de modestie et des intentions pures dont il est animé. La seconde fin que l'introduction se propose est d'exciter l'attention. On y parviendra, en laissant apercevoir dès l'entrée l'importance, la grandeur, ou la nouveauté du sujet ; ou bien encore

(1) « Rendre les auditeurs bienveillans, attentifs et do« ciles. »

en donnant à l'avance une idée favorable de la clarté ou de la précision avec laquelle nous allons le traiter ; et en faisant pressentir que nous éviterons d'être longs. La troisième fin est de rendre les auditeurs dociles, de préparer les voies à la persuasion. Pour cela, il faut commencer par écarter les préventions qu'ils peuvent avoir conçues contre la cause ou l'opinion dont nous entreprenons la défense.

Toute introduction doit se proposer l'une ou l'autre de ces fins. Mais s'il est inutile de s'en occuper, si nous sommes assurés de la bienveillance, de l'attention et de la docilité de l'audience, comme cela peut arriver souvent, il n'y aura aucun inconvénient à supprimer toute introduction régulière. Et certes, si l'exorde ne doit être qu'un vain étalage de belles paroles, il vaut beaucoup mieux s'en passer ; à moins toutefois que, par égard pour l'assemblée, et pour ne pas l'occuper trop brusquement de notre sujet, nous ne jugions convenable de l'annoncer en peu de mots. Toutes les introductions de Démosthène sont courtes et simples ; celles de Cicéron sont plus développées, et travaillées avec plus d'art.

Les anciens critiques distinguent deux sortes d'introductions, qu'ils nomment « *principium* » et « *insinuatio* (1). » La première « *principium* » est celle dans laquelle l'orateur déclare nettement et ouvertement le but pour lequel il prend la parole. La seconde « *insinuatio* » est celle où l'orateur prend un détour, et présumant que ses auditeurs sont pré-

---

(1) « Début et insinuation. »

venus contre lui, tâche de les ramener peu à peu, et de les engager à l'écouter plus favorablement, avant de leur laisser voir l'objet qu'il a en vue.

Nous avons un bel exemple de cette seconde espèce d'introduction dans la seconde harangue de Cicéron contre Rullus. Ce Rullus avait été tribun du peuple, et avait proposé une loi agraire, dont l'objet était de créer un décemvirat, ou dix commissaires revêtus pendant cinq ans d'un pouvoir absolu sur toutes les terres conquises par la république, pour en faire la répartition aux citoyens. De telles lois avaient été souvent proposées par des magistrats factieux, et elles étaient toujours avidement reçues par le peuple. C'est au peuple que Cicéron s'adresse; il tenait de lui la place de consul, à laquelle il avait été élu récemment; et sa première démarche auprès de lui tendait à faire rejeter la loi. Ce sujet était infiniment délicat, et demandait beaucoup d'art. L'orateur commence par reconnaître toutes les faveurs qu'il a reçues du peuple, par préférence à la noblesse. Il fait profession d'être au nombre de ses créatures, et l'homme au monde qui a le plus à cœur ses intérêts. Il déclare qu'il se regarde comme le consul du peuple, et qu'il se fera toujours gloire de mériter le titre de magistrat populaire. Il observe qu'on donne à la popularité des acceptions différentes; que pour lui il la fait consister dans un attachement ferme et inviolable aux vrais intérêts du peuple, à sa liberté, à son bonheur, à son repos; mais que quelques-uns, abusant du mot, le faisaient servir de masque à leur ambition personnelle. C'est

ainsi qu'on le voit s'approcher insensiblement du but où il tend, qui est d'attaquer la proposition de Rullus. Et il ne le fait d'abord qu'avec beaucoup de ménagemens et de réserve. Il proteste qu'il s'en faut de beaucoup qu'il soit ennemi des lois agraires; il donne les plus grands éloges aux Gracques, ces ardens défenseurs du peuple; et il assure que lorsqu'il entendit parler pour la première fois du projet de Rullus, il résolut de l'appuyer, s'il lui paraissait conforme à l'intérêt du peuple; mais que, l'ayant examiné, il avait reconnu qu'il tendait à établir un pouvoir incompatible avec la liberté, et à favoriser l'ambition de quelques hommes aux dépens du public. Il termine son exorde en annonçant qu'il va exposer les raisons sur lesquelles il fonde son opinion; mais il ajoute que si le peuple n'en est point satisfait, il y renoncera, et adoptera le sentiment du plus grand nombre. Il règne un grand art dans tout ce début. L'éloquence de l'orateur produisit l'effet désiré; et le peuple, tout d'une voix, rejeta cette loi agraire.

Après avoir fait connaître d'une manière générale la nature et le but d'une introduction, il me reste à donner quelques règles relatives à la composition de cette partie du discours; ce qui est d'autant plus nécessaire, qu'elle exige beaucoup de soin. Il est toujours important de bien débuter; de faire dès l'entrée une impression favorable; c'est le moment où l'esprit des auditeurs, libre et exempt d'occupation, s'ouvre avec le plus de facilité aux impressions de tout genre. Je dois aussi ajouter qu'une bonne

introduction est souvent d'une exécution très-difficile ; et qu'il y a peu de parties dans un discours qui exigent plus de travail, ou qui donnent lieu à des considérations plus délicates.

La première règle est, que l'introduction soit aisée et naturelle : le sujet doit la suggérer. Il faut, comme dit élégamment Cicéron, qu'elle paraisse « sortir de la chose même dont on parle, comme « une fleur de sa tige (1). » C'est un défaut très-commun des introductions d'être prises de quelques lieux communs, qui n'ont aucune liaison particulière avec le sujet qu'on traite ; au moyen de quoi, elles forment une partie détachée et étrangère en quelque façon au reste du discours. Telles sont les introductions que Salluste a mises en tête de son histoire de la conjuration de Catilina et de la guerre de Jugurtha : elles pourraient servir également à toute autre histoire, et même à toute autre espèce d'écrit. Par cette raison, quelque belles qu'elles puissent paraître, on doit les envisager comme fautives et vicieuses, puisqu'elles n'ont aucun rapport nécessaire avec les ouvrages dont elles font partie. Quoique Cicéron, dans ses harangues, soit fort éloigné de mériter aucun reproche à cet égard, il n'en est pas de même dans ses autres écrits. Il paraît, par une de ses lettres à Atticus (2), qu'il était dans l'usage de préparer à loisir un certain nombre d'introductions ou de préfaces, toutes prêtes à être mises

(1) « *Effloruisse penitus ex re de qua tum agitur.* »
(2) L. XVI, 6.

à la tête de ses ouvrages à l'époque de leur publication. En conséquence de cette bizarre méthode, il lui arriva d'employer deux fois la même introduction, par pure inadvertance, en la mettant à la tête de deux ouvrages tout différens. Atticus le lui ayant fait remarquer, Cicéron reconnut sa méprise, et lui envoya une autre introduction.

Pour qu'une introduction soit aisée et naturelle, c'est, je crois, une fort bonne règle de ne s'en occuper qu'après avoir médité le plan et la substance de son discours. Ce n'est qu'alors qu'il faut commencer à examiner quelle serait l'introduction la plus convenable. Si l'on suit la marche contraire, et que l'on s'efforce de travailler l'introduction avant le reste du discours, il arrivera souvent, comme le savent ceux qui ont l'habitude de la composition, que l'on fera choix de quelque pensée triviale, ou qu'au lieu d'adapter l'introduction au discours, on se verra forcé d'adapter le discours à l'introduction. C'est Cicéron qui fait cette remarque, quoique, comme on vient de le voir, sa pratique ne fût pas toujours conforme à la règle qu'il prescrit : « *Omnibus rebus consideratis, tum denique id quod primum est dicendum, postremum soleo cogitare; quo utar exordio. Nam si quando id primum invenire volui, nullum mihi occurrit nisi aut exile, aut nugatorium, aut vulgare* (1). » Lorsque l'esprit est échauffé et mis en activité de travail par une

(1) « Lorsque j'ai bien réfléchi sur mon sujet, la dernière « chose à laquelle je pense est mon exorde; car lorsqu'il m'est

méditation suivie sur le sujet dont on s'occupe, les matériaux d'un exorde s'offrent d'eux-mêmes avec bien plus de facilité.

En second lieu, il faut particulièrement s'attacher dans l'exorde à avoir une expression très-correcte. La situation des auditeurs l'exige : ils sont dans ce premier moment plus enclins à critiquer qu'en aucun autre. Le sujet du discours, les argumens de l'orateur ne les occupent point encore ; ainsi leur attention se dirige en entier sur sa manière et sur son style. Il faut donc qu'il fasse quelque chose pour les disposer en sa faveur ; mais, précisément par la même raison, il ne doit pas y mettre trop d'art, car c'est aussi le moment où il serait le plus vite aperçu, et il en résulterait infailliblement, dans le reste du discours, un obstacle à la persuasion. Une élégante et correcte simplicité est le caractère qui convient à l'introduction : « *Ut videamur*, » dit Quintilien, « *accurate, non callide, dicere* (1). »

En troisième lieu, l'exorde doit être modeste. Tout ce qui annonce la modestie a du charme et donne droit à la faveur. Si l'orateur prend, en débutant, un air d'arrogance et d'ostentation, l'orgueil et la vanité des auditeurs en sont blessés, et le suivent pied à pied avec l'attention de la malveillance.

« arrivé de vouloir le composer en commençant, je n'en ai su « trouver aucun ; tout ce qui s'offrait à moi en ce genre était « sec, puérile ou trivial. »

(1) « Qu'on voie que nous parlons correctement, et non « d'une manière artificieuse. »

Ce n'est pas seulement dans ses expressions que la modestie doit paraître au début, mais dans toute son action oratoire, dans ses regards, dans ses gestes, dans le ton de sa voix. Quel que soit l'auditoire auquel on s'adresse, ces marques de respect sont toujours prises en bonne part. Sans doute il ne faut pas que la modestie de l'exorde ait rien de bas et de rampant; au contraire, il est toujours utile à l'orateur de laisser percer, à travers cette modestie et cette déférence pour son auditoire, un sentiment de dignité, fondé sur la justice ou sur l'importance des choses qu'il va dire.

Une conséquence de la modestie qui doit régner dans l'introduction, c'est que celle-ci ne doit pas trop promettre.

« *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem* (1). »

C'est certainement une règle générale, que l'orateur ne doit point déployer toute sa force dès le commencement, mais qu'il doit croître et s'élever à nos yeux à mesure que le discours avance. Il y a cependant des cas qui permettent de débuter d'un ton hardi et élevé. Tel est celui, par exemple, où un orateur se lève pour défendre une cause qu'on a pris à tâche d'avilir et de décrier. Un début trop modeste semblerait un aveu du crime. Par la fierté de son exorde, il se montre prêt à affronter la tempête; il com-

---

(1) Ce n'est point un vain feu qui s'éteint en fumée :
C'est, dans le sein de l'ombre, une flamme allumée.

DARU.

mence à affaiblir les préventions en les attaquant sans frayeur. Quelquefois aussi, dans des sujets déclamatoires, et dans les sermons dont le sujet est frappant, la magnificence de l'exorde produit un bon effet, lorsque le reste y répond. Ainsi l'évêque Atterbury, dans un sermon éloquent, prêché le 30 janvier, jour anniversaire de ce qu'on a coutume d'appeler *le martyr du roi Charles*, débute par ce pompeux exorde : « Ce jour est un jour de douleur, « de reproche et de blasphême : il est marqué dans « le calendrier de notre église et dans les annales « des nations, par les souffrances d'un roi vertueux, « qui périt victime des fureurs de ses sujets rebelles, « dont la mort a chargé d'opprobre, de misère et « de crime, ses meurtriers et leur coupable posté- « rité. » Bossuet, Fléchier, et les autres prédicateurs français les plus célèbres, commencent souvent leurs discours par une introduction sublime. Cette méthode éveille l'attention et donne de l'éclat au sujet ; mais tout orateur doit être fort attentif à ne point prendre, en commençant, un ton qu'il ne pourra pas soutenir jusqu'à la fin de son discours.

En quatrième lieu, l'introduction doit d'ordinaire être calme. Il est rare que la passion et la véhémence y soient bien placées. L'émotion doit naître à mesure que le discours avance. Il faut que l'esprit des auditeurs ait été préparé d'une manière graduelle, pour que l'orateur puisse hasarder d'exprimer des sentimens violens et passionnés. La règle souffre exception, lorsque le sujet est d'une telle nature, qu'on ne ne peut l'indiquer sans qu'il éveille un mouvement

passionné, ou lorsque la présence d'un homme ou d'un objet enflamme l'orateur, et le fait éclater tout à coup avec feu. L'une ou l'autre de ces circonstances justifie ce qu'on appelle un exorde *ab abrupto* (1). C'est ainsi que l'apparition de Catilina, dans le sénat, fait juger convenable et naturel le début véhément de la première harangue qu'il prononça contre lui : « *Quousque tandem, Catilina, abutere* « *patientia nostra* (2)? » De même encore l'évêque Atterbury, prêchant sur ce texte : « Heureux celui à « qui je ne serai pas une occasion de chute ». (3), ne craint point d'employer cet exorde hardi : « Et « peut-il donc y avoir quelqu'homme à qui tu sois « une occasion de chute, ô divin Jésus ! » s'adressant au Sauveur dès le début, et continuant sur le même ton pendant une page ou deux, avant d'en venir à la division du sujet. Mais il n'y a qu'un bien petit nombre d'orateurs qui puissent risquer de telles introductions ; elles annoncent, pour le reste du discours, tant d'onction ou de véhémence, qu'il est ensuite fort difficile de remplir l'attente des auditeurs.

Quoique l'introduction ne soit pas en général le lieu où l'on se laisse aller à la chaleur de la passion, je dois faire observer néanmoins qu'elle doit frayer la voie aux sentimens qu'on se propose d'exciter dans la suite du discours ; l'orateur doit y disposer, dès

(1) Brusque.

(2) « Jusqu'à quand enfin, Catilina, abuserez-vous de « notre patience ? »

(3) Matth. XI, 6.

le commencement, l'esprit de ses auditeurs. Selon qu'il se propose de faire naître des mouvemens de pitié, d'indignation ou de mépris, il doit en semer les germes dans son exorde ; il faut qu'on sente d'entrée quels sont les sentimens qu'il respire et qu'il cherche à communiquer. Une grande partie de l'art et du talent de l'orateur consiste à savoir ainsi faire résonner, dès le commencement, ce qu'on pourrait appeler la principale note du ton.

En cinquième lieu, c'est une règle de l'introduction qu'elle n'anticipe pas sur le reste du discours, en traitant quelque partie essentielle du sujet. Quand on y présente des réflexions ou des argumens qui doivent être ensuite plus développés, ils perdent, en reparaissant pour la seconde fois, la grâce de la nouveauté. Une pensée, qui a quelqu'importance, fait beaucoup plus d'impression, lorsqu'on ne la présente qu'une seule fois et à la place la plus convenable.

Enfin, l'introduction doit être proportionnée, soit pour la longueur, soit pour le genre, à la nature du discours qu'elle annonce. Pour la longueur, car rien ne saurait être plus absurde que de placer un vaste portique à l'entrée d'un petit bâtiment. Pour le genre, car il ne serait pas moins ridicule de surcharger de riches ornemens la galerie d'une maison fort simple, ou de rendre l'entrée d'un tombeau aussi riante que celle d'un jardin. Le bon sens indique que chaque partie du discours doit être assortie à la couleur ou au ton de l'ensemble.

Telles sont les principales règles qui se rapportent

à l'introduction : elles conviennent à peu près également aux discours de tout genre. Dans les plaidoyers du barreau, et dans les harangues des assemblées populaires, il faut prendre garde de faire emploi de quelque exorde, dont notre adversaire puisse tirer avantage. C'est un inconvénient auquel on s'expose toutes les fois qu'on fait usage de lieux communs ou de maximes générales. C'est toujours, pour un adversaire, un grand sujet de triomphe, quand, par un léger changement d'expressions, il fait servir à sa cause quelque principe dont celui qui vient de l'attaquer a fait usage contre lui, et qu'il a mis en avant dans son exorde. Quintilien fait, à propos de la réplique, une remarque bien digne d'être pesée : il observe qu'une introduction, tirée de quelque chose qui a été dit dans le cours des débats, a toujours une grâce particulière ; et il en donne une raison fort juste : « *Multum gratiæ exordio est,*
« *quod ab actione diversæ partis materiam trahit;*
« *hoc ipso, quod non compositum domi, sed ibi*
« *atque e re natum; et facilitate famam ingenii*
« *auget; et facie simplicis, sumptique e proximo*
« *sermonis, fidem quoque acquirit, adeo ut, etiamsi*
« *reliqua scripta atque elaborata sint, tamen videa-*
« *tur tota extemporalis oratio, cujus initium nihil*
« *præparatum habuisse manifestum est* (1). »

---

(1) « L'exorde a beaucoup de grâce, quand il est tiré de
« ce qu'a dit la partie adverse, précisément parce qu'il n'a
« pu être composé à la maison, et qu'il est évidemment sorti
« du sein de la discussion. Il donne une grande idée de la

Il ne peut rien y avoir dans un sermon qui ressemble à cela ; et véritablement il n'y a presque rien de plus difficile, dans ce genre de discours, que d'éviter une sorte de roideur et d'affectation dans l'introduction, quand on veut faire un exorde en forme. J'ai dit que les prédicateurs français font souvent des introductions pompeuses et animées ; mais, parmi nous, cette méthode n'aurait pas le même succès. Quand un exorde est long, et qu'il roule sur quelque lieu commun, comme le désir du bonheur, naturel à tous les hommes, ou quelqu'autre semblable, il ne manque jamais de causer de l'ennui. Il faut dans cette partie de la composition quelque variété. Souvent on fera bien de commencer sans aucune espèce d'introduction, si ce n'est peut-être une ou deux phrases. De toutes les introductions, la plus simple est celle qui est tirée de la connexion du texte avec ce qui le suit ou le précède ; et souvent c'est la meilleure qu'on puisse employer ; mais comme ces sortes d'explications sont souvent un peu sèches, il faut toujours qu'elles soient courtes. Une introduction historique est propre en général à réveiller l'attention. On peut l'employer, lorsqu'il s'offre quelque fait remarquable, qui a, avec le texte ou le sujet, un rapport facile à saisir.

« facilité de l'orateur, et lui attire la confiance, en présen-
« tant son discours comme étant fait sans art et sans pré-
« paration. Il arrive même que, quoique les autres parties
« soient écrites et travaillées, le discours entier paraît im-
« provisé, parce qu'on voit manifestement que le début n'a
« pu être médité à l'avance. »

En l'expliquant d'une manière convenable, on entre insensiblement en matière.

Après l'introduction, ce qui suit communément est la *proposition* ou l'énonciation du sujet. Sur ce point il n'y a rien à dire, sinon que cet exposé doit être fait avec toute la clarté possible, d'une manière distincte, exprimée en peu de mots, avec simplicité et sans la moindre affectation.

A la suite on place généralement la *division*, ou ce que l'on doit dire à l'avance du plan qu'on se propose de suivre : sur quoi il est nécessaire de faire quelques observations. Remarquons d'abord que je ne veux pas dire qu'il soit indispensable de faire en toute espèce de discours une division formelle, ou une distribution de ses différentes parties. Il y a plusieurs occasions, dans lesquelles un discours public peut se passer de division, où même il est à propos de n'en point faire. Par exemple, quand le discours a fort peu d'étendue, ou quand on se propose de ne traiter qu'un seul point, ou lorsque l'orateur ne croit pas utile d'annoncer à ceux qui l'écoutent, le plan qu'il va suivre, et la conclusion à laquelle il tend. Sans doute un bon discours requiert absolument un ordre quelconque ; c'est-à-dire, que tout y doit être arrangé de manière que ce qui précède jette du jour sur ce qui suit ; mais c'est ce qu'on peut faire en cachant sa méthode. Ce que nous entendons par la division est un énoncé formel, qui dévoile aux auditeurs la méthode que l'orateur s'est tracée.

C'est surtout dans les sermons, que cette forme

de division est usitée. On a mis en question son utilité, et l'on a élevé des doutes sur l'avantage de présenter ainsi à l'avance tous les chefs que le prédicateur se propose de parcourir. Un juge très-compétent, Fénélon, dans ses dialogues sur l'éloquence, se déclare fortement contre cet usage. Il observe que c'est une invention moderne; qu'elle était inconnue aux pères de l'Église, et, ce qu'on ne peut nier, que c'est aux scolastiques qu'elle est due; qu'elle date en un mot de l'époque où la métaphysique s'est introduite dans la prédication. Il pense que la coutume d'annoncer ainsi son plan et sa division, donne aux sermons un air guindé; que cela rompt l'unité du discours; que la liaison naturelle des parties entre elles soutiendrait mieux l'attention jusqu'au bout, si elle était moins aperçue.

Mais, malgré son autorité et ses argumens, je ne puis m'empêcher de croire que la méthode adoptée de nos jours, de diviser un sermon et d'en indiquer les principaux chefs, doit être maintenue. La coutume l'a tellement consacrée, que lors même qu'on n'aurait rien autre à dire en sa faveur, un prédicateur devrait craindre de s'en écarter. Mais, à mon avis, la pratique se fonde sur de bonnes raisons. Si les divisions formellement énoncées donnent aux sermons l'air un peu moins oratoire, elles les rendent aussi plus clairs, plus faciles à comprendre, et par-là même plus instructifs pour la masse des auditeurs; objet principal et qu'on ne doit jamais perdre de vue. Les principaux chefs d'un sermon sont un grand secours pour la mémoire, et donnent à l'auditeur un

moyen de se rappeler ce qu'il a entendu. Ils servent aussi à fixer son attention : ils le mettent en état de suivre le discours dans sa marche ; ils lui indiquent les lieux de repos, où il peut réfléchir sur ce qui a été dit, et pressentir ce qui doit suivre. Ils ont aussi l'avantage de faire prévoir aux auditeurs le moment où ils pourront soulager leur attention ; ce qui fait écouter l'orateur avec plus de patience. Quintilien relève cet avantage de la division dans des discours d'une autre nature : « *Reficit audientem* », dit-il, « *certo* « *singularum partium fine; non aliter quam facienti-* « *bus iter multum detrahunt fatigationis notata spa-* « *tia inscriptis lapidibus : nam et exhausti laboris* « *nosse mensuram voluptati est ; et hortatur ad reli-* « *qua fortius exequenda scire quantum supersit*(1). » Quant au reproche fait à cette méthode de rompre l'unité, il m'est impossible de voir comment on pourrait faire valoir cet argument. Si l'unité est rompue, on ne doit l'imputer qu'à la nature des chefs ou points que traite l'orateur, et non à l'énoncé formel qu'il en fait. Tout au contraire, si ces chefs sont bien choisis, en les indiquant d'une manière distincte, loin de nuire à l'unité du tout, on la rendra plus complète et plus sensible, parce qu'on fera voir plus nettement comment toutes les parties sont

---

(1) « La division soulage l'auditeur en lui faisant sentir « la fin de chaque partie. C'est ainsi que les pierres où sont « gravées les distances diminuent la fatigue des voyageurs. « D'un côté on est bien aise de connaître la mesure du travail « passé ; de l'autre, en voyant ce qui reste à faire, on « s'arme d'un nouveau courage. »

liées par une mutuelle dépendance, et convergent toutes vers un seul point.

Dans un sermon, dans un plaidoyer, ou dans tout autre discours, dans lequel on doit faire usage de division, voici les règles principales qui s'y rapportent.

Premièrement : Que les différentes parties dans lesquelles on divise le sujet, soient bien réellement distinctes les unes des autres, c'est-à-dire, que l'une ne comprenne point l'autre. Ce serait, par exemple, une division absurde que celle qui annoncerait une première partie sur les avantages de la vertu, et une seconde sur ceux de la justice ou de la tempérance ; parce que le premier chef comprend manifestement le second, comme l'espèce est contenue sous le genre. Cette manière de diviser répand dans le sujet le désordre et la confusion.

Secondement : Dans la division il faut s'attacher à suivre l'ordre de la nature, en commençant par les points les plus simples, les plus faciles à comprendre, qui doivent être discutés les premiers, et passant ensuite à ceux qui sont fondés sur les précédens, et qui en supposent la connaissance. Il faut, en divisant le sujet, séparer les parties dans lesquelles il peut se résoudre aisément et naturellement ; en sorte qu'il paraisse se décomposer de lui-même, et non être déchiré avec violence : « *Dividere*, *non frangere* (1). »

Troisièmement : Il faut que les membres de la division qu'on énonce épuisent totalement le sujet ;

---

(1) « Diviser, et non briser. »

sans quoi, la division n'est pas complète. Nous laissons voir quelques fragmens, quelques côtés de notre sujet, et nous ne l'exposons pas en entier à la vue.

Quatrièmement: Les termes dans lesquels nous énonçons notre division, doivent être aussi concis qu'il est possible. Dans cette partie, évitez toute circonlocution: ne vous permettez pas un mot qui ne soit nécessaire. C'est surtout en traçant un plan, qu'il faut de la précision. Rien ne contribue plus à faire paraître une division nette et élégante, que ce soin d'indiquer les chefs de la manière la plus claire, la plus expressive, en aussi peu de mots qu'on peut le faire: cela frappe toujours agréablement les auditeurs, et a d'ailleurs le grand avantage de rendre la division plus facile à retenir.

Cinquièmement: Évitez de multiplier inutilement les chefs que vous énoncez. Si, dans un discours, l'on hache le sujet en un grand nombre de petites parties, par des divisions et subdivisions sans fin, on produit un mauvais effet. Cette méthode peut convenir à un traité logique; mais elle donne à une harangue de la sécheresse et de la dureté; elle fatigue d'ailleurs inutilement la mémoire. Dans un sermon, on peut se permettre d'indiquer depuis trois jusqu'à cinq ou six chefs, en comptant les subdivisions: rarement on doit aller au delà.

Dans un sermon, ou dans un plaidoyer au barreau, il n'y a presque rien de plus essentiel qu'une division heureuse et convenable au sujet. On ne saurait méditer cet article avec trop de soin; car si l'orateur adopte en commençant une méthode défec-

tueuse, tout le reste de son discours s'en ressentira; il sera embarrassé ou languissant; et quoique peut-être les auditeurs ne soient pas en état de dire où est le défaut, ils sentiront fort bien qu'il est quelque part, et l'impression sera détruite. Les prédicateurs français s'attachent plus que les nôtres à mettre dans leurs divisions de la netteté et de l'éléganee. Celles des prédicateurs anglais, quoique justes et réfléchies, manquent d'art et sont souvent trop verbeuses. D'un autre côté, il y a dans les divisions des sermons français trop de recherche d'esprit, jointe à une sorte d'affectation de diviser toujours en deux ou en trois points. Les critiques français ont beaucoup exalté une division de Massillon sur ce texte : « Tout est « accompli. » « De sorte, » dit le prédicateur en résumant une explication qu'il vient de donner, « de « sorte que la mort de Jésus-Christ renferme trois « consommations, qui vont comprendre tout ce « qu'il y a de plus saint et de plus touchant dans l'É-« vangile. Consommation de justice du côté du père « éternel. Consommation de malice du côté des « hommes. Consommation d'amour du côté de Jésus-« Christ même. » On a beaucoup loué aussi la division du P. Bourdaloue sur ce texte : « La paix soit « avec vous. » — « Premièrement, » dit-il, « la paix « de l'esprit dans la soumission à la foi; secondement, la paix du cœur, dans l'assujettissement à « la loi de Dieu (1). »

(1) C'est la substance des expressions du P. Bourdaloue; tom. III, p. 422 de l'édit. de Toulouse, 1787. *P. P. p.*

La partie suivante du discours, selon l'ordre que j'ai indiqué, est la *narration* ou l'*explication*. Je réunis ces deux parties, parce qu'elles sont à peu près soumises aux mêmes règles, et parce que d'ordinaire elles ont le même but; elles servent à donner connaissance de la cause ou du sujet dont l'orateur se propose d'occuper l'audience, avant d'exposer les argumens en faveur de l'opinion qu'il a embrassée, ou d'émouvoir le cœur de ceux qui l'écoutent.

Dans les plaidoyers du barreau, la narration est souvent une partie fort importante du discours, et exige une attention particulière. Outre qu'il n'est jamais facile de raconter bien et avec grâce, les narrations au barreau offrent une difficulté qui leur est propre. L'avocat ne doit rien dire que de vrai, et il doit éviter en même temps de rien dire qui puisse nuire à sa cause. Les faits qu'il raconte doivent servir de bases à tous ses raisonnemens futurs. Raconter en se renfermant toujours dans les bornes de l'exacte vérité, et présenter les faits sous un jour favorable à sa cause; faire saillir les circonstances qui lui sont avantageuses; adoucir, affaiblir celles qui lui sont contraires : c'est un travail qui demande beaucoup d'adresse et d'intelligence. Il faut qu'il n'oublie jamais, que si l'art perce dans ce travail, il contrarie son propre dessein, parce qu'il excite aussitôt la défiance. Quintilien donne à ce sujet un avis fort sage : « *Effugienda in hac præcipue parte, omnis calliditatis suspicio : neque enim se usquam magis custodit judex, quam cum narrat orator; nihil tum*

« *videatur fictum, nihil sollicitum; omnia potius a* « *causa, quam ab oratore, profecta videantur* (1). »

La clarté, la probabilité, la concision, sont les qualités principales que les critiques requièrent dans la narration : et toutes portent avec elles la preuve de leur importance. La clarté est nécessaire dans tout le discours ; mais plus particulièrement dans la narration, parce qu'elle doit répandre le jour sur tout ce qui suit. Un seul fait, une seule circonstance qu'on laisse dans l'obscurité, et qu'en conséquence le juge ne saisit pas bien nettement, suffit pour détruire l'effet de tous les raisonnemens de l'orateur. Si la narration est improbable, le juge n'y aura aucun égard ; si elle est ennuyeuse et diffuse, il en sera rebuté et l'oubliera. Pour obtenir la clarté dans la narration, outre l'étude des règles générales que nous avons données sur la clarté dans le discours, il faut prendre un soin particulier de bien déterminer les noms, les dates, les lieux, et toutes les autres circonstances essentielles des faits que l'on raconte. Afin que la narration soit probable, il faut décrire le caractère des personnes dont on parle, et faire voir que leurs actions ont été l'effet de motifs naturels, tels, en un mot, qu'on peut aisément y ajouter foi. Pour être concis, autant que le sujet le com-

(1) « C'est surtout dans cette partie qu'il faut éviter le « soupçon de ruse ; car jamais le juge n'est plus en garde, « que lorsque l'orateur raconte. Qu'en ce moment rien ne « paraisse feint ou étudié ; que tout semble partir de la cause « même et non de l'orateur. »

porte, il est indispensable d'écarter toutes les circonstances superflues. Il en résultera d'ailleurs que le récit gagnera en même temps du côté de la force et de la clarté.

Cicéron fait preuve d'un rare talent pour la narration; et, sous ce rapport, on peut étudier ses harangues avec beaucoup de profit. On a, par exemple, cité souvent et avec raison, comme un chef-d'œuvre, la narration de la célèbre harangue pour Milon. Le but de l'orateur est de montrer que, quoique véritablement Clodius ait été tué par Milon, ou par les gens de sa suite, il ne l'a été que par un motif de défense légitime; et que ce n'était pas Milon qui avait formé un complot contre Clodius, mais Clodius contre Milon. Toutes les circonstances propres à rendre ce système probable sont exposées avec un art admirable. En racontant comment Milon s'éloigna de Rome, l'orateur fait une description si naturelle d'une famille qui part pour la campagne, qu'il est impossible d'imaginer que ce voyage couvrît un dessein sanguinaire. « Ce jour-là », dit-il, « il ne sortit « du sénat qu'après que toutes les affaires y eurent « été terminées : il revint chez lui, changea de sou-« liers et de vêtemens, et attendit que sa femme eût « achevé de se préparer à le suivre : il partit enfin à « une heure où Clodius aurait pu aisément être de « retour à Rome, s'il avait dû s'y rendre ce même « jour : il rencontre Clodius, équipé lestement, à « cheval, sans voiture, sans bagage, sans sa suite « de Grecs; sans sa femme enfin, qu'il ne manquait « presque jamais de mener avec lui; tandis que

« celui qu'on accuse de lui avoir dressé des em« bûches, d'avoir entrepris ce voyage dans le but « de l'assassiner, était avec sa femme dans sa voi« ture, enveloppé dans son manteau, ayant beau« coup de bagage, et une suite nombreuse de femmes « et d'enfans. » Il poursuit, et décrit la rencontre qui eut lieu. Les domestiques de Clodius attaquent ceux de Milon, et tuent le conducteur de sa voiture. Milon en sort promptement, se débarrasse de son manteau, et se défend de son mieux contre les gens de Clodius, qui tâchent de l'entourer. Enfin, l'orateur conclut par un trait heureux et délicat : il ne dit pas, en autant de termes, que les gens de Milon tuèrent Clodius; il dit que « dans le tumulte, les « esclaves de Milon firent, sans l'ordre de leur « maître, sans sa participation, en son absence, ce « que tout maître voudrait que ses esclaves fissent « en pareil cas (1). »

---

(1) « *Milo autem, cum in senatu fuisset eo die, quoad senatus « dimissus est; domum venit : calceos et vestimenta mutavit : « paulisper, dum se uxor, ut fit, comparat, commoratus est : « deinde profectus est id temporis cum jam Clodius, si qui« dem eo die Romam venturus erat, redire potuisset. Obviam « fit ei Clodius expeditus, in equo, nulla rheda, nullis im« pedimentis, nullis Græcis comitibus, ut solebat, sine uxore, « quod nunquam fere : cum hic insidiator, qui iter illud ad « cædem faciendam apparasset, cum uxore veheretur in « rheda, penulatus, vulgi magno impedimento, ac muliebri « et delicato ancillarum puerorumque comitatu.*

« *Fit obviam Clodio ante fundum ejus hora fere unde« cima, aut non multo secus. Statim complures cum telis in « hunc faciunt de loco superiore impetum. Adversi rhedia« rium occidunt. Cum autem hic de rheda, rejecta penula*

Comme dans les sermons il est rare qu'on soit appelé à faire une narration, cette partie est remplacée par l'exposition du sujet : celle-ci est du même ton ; je veux dire qu'elle doit aussi être concise, claire et distincte ; qu'elle doit être d'un style correct et élégant, plutôt que pompeux et très-orné. Expliquer la doctrine du texte, exposer d'une manière claire et complète la nature du devoir qui fait le sujet du discours, est proprement ce qui en constitue la partie didactique. La manière dont elle est traitée a la plus grande influence sur l'effet persuasif des parties suivantes. Le grand moyen de succès est ici de méditer profondément le sujet, au point de pouvoir le présenter sous le point de vue le plus clair et le plus frappant. Voyez si d'autres passages de l'Écriture ne peuvent pas réfléchir du jour sur votre texte ; si le sujet n'est point assez voisin d'un autre pour exiger que vous en marquiez la différence ; s'il ne peut pas être éclairé par quelque comparaison, ou par quel-

---

« *desiluisset, seque acri animo defenderet : illi, qui erant cum Clodio, gladiis eductis, partim recurrere ad rhedam, ut a tergo Milonem adorirentur : partim, quod hunc jam interfectum putarent, cædere incipiunt ejus servos, qui post erant : ex quibus, qui animo fideli in dominum et præsenti fuerunt partim occisi sunt, partim, cum ad rhedam pugnari viderent, et domino succurrere prohiberentur, Milonemque occisum etiam ex ipso Clodio audirent, et ita esse putarent : fecerunt id servi Milonis, (dicam enim non derivandi criminis causa, sed ut factum est), neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.* »

que contraste, en recherchant les causes, en suivant les effets, en proposant des exemples, en invitant vos auditeurs à consulter leur propre cœur ; tellement qu'enfin il en résulte une exposition précise, bien circonscrite et circonstanciée, de la doctrine que vous avez à cœur d'établir. Le prédicateur doit être assuré qu'en expliquant ainsi, d'une manière distincte, les vérités connues de la religion, il fera preuve d'un vrai talent, et, ce qui doit être pour lui d'un plus grand prix, il donnera du poids à ses discours, et les rendra instructifs et profitables.

LEÇON XXXII.

DE LA COMPOSITION D'UN DISCOURS; DE LA PARTIE RAISONNÉE; DE LA PARTIE PATHÉTIQUE; DE LA PÉRORAISON.

En traitant successivement des parties constituantes d'un discours régulier, j'ai déjà considéré l'introduction, la division, et la narration ou explication. J'en viens à la partie des *argumens* ou du raisonnement. Quel que soit le lieu où l'on parle, quelque sujet que l'on ait à traiter, cette partie est, sans doute, fort importante; car, dans toutes les occasions sérieuses, le but principal d'un homme qui parle est de prouver à ses auditeurs qu'une chose est vraie, ou juste, ou bonne, et de déterminer leur conduite au moyen de cette conviction. La raison et les argumens sont le fondement, ainsi que je l'ai souvent répété, de toute espèce d'éloquence persuasive et digne de l'homme.

Quant aux argumens, il y a trois choses requises. Premièrement, l'invention de ces argumens; secondement, leur disposition ou arrangement; et troisièmement, l'expression ou le style, et la manière de les présenter la plus propre à leur donner toute la force dont ils sont susceptibles.

L'invention est, sans contredit, le point le plus

essentiel ; c'est le fondement de l'édifice : mais je crains bien qu'ici tous les secours de l'art ne soient impuissans. On ne doit pas espérer qu'il puisse fournir à l'orateur des argumens applicables à toutes les causes et à tous les sujets : mais il lui sera, sans doute, très-utile pour l'aider à ranger et à exprimer les argumens que lui fournira le sujet ; car découvrir des raisons propres à convaincre les hommes, et présenter ces raisons sous la meilleure forme, sont deux choses fort différentes. La dernière est la seule à laquelle la rhétorique puisse prétendre.

Les anciens rhéteurs, à la vérité, se flattèrent d'aller plus loin : ils voulurent faire de la rhétorique une science plus étendue, et firent profession, non-seulement d'aider l'orateur à présenter ses argumens avec avantage, mais de suppléer chez lui au défaut d'invention, et de lui indiquer où il pourrait trouver des argumens sur toute espèce de sujet et dans toute espèce de cause. Telle est l'origine de leur doctrine des *topiques* (ou lieux communs, « *loci communes* », ou « *sedes argumentorum* »), qui occupe une si grande place dans les écrits d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien. Ces topiques ou *lieux* (« *loci* ») n'étaient autre chose que certaines idées générales, applicables à un grand nombre de sujets, auxquelles l'orateur était invité à recourir, pour trouver les matériaux de son discours. Ces lieux se divisaient en internes et externes. Quelques-uns étaient communs à tous les genres de discours publics, d'autres étaient particuliers à tel ou tel genre. Les lieux communs ou généraux étaient, par exemple, le genre et l'espèce,

la cause et l'effet, l'antécédent et le conséquent, la ressemblance et le contraste, la définition, les circonstances de temps et de lieu, et un grand nombre d'autres pareils. Pour chaque genre de discours publics, on distinguait les lieux des personnes, et les lieux des choses (1). Dans le genre démonstratif, par exemple, c'étaient les différens chefs sur lesquels un homme peut être loué ou dénigré ; sa naissance, sa patrie, son éducation, ses parens, ses qualités tant du corps que de l'esprit, sa fortune, ses emplois, etc. Au genre délibératif se rapportaient toutes les espèces de motifs qu'on peut employer pour provoquer une mesure publique, ou pour en dissuader; tels que l'honnêteté, la justice, la facilité, le profit, le plaisir, la gloire, le secours de nos amis, l'humiliation de nos ennemis, et autres semblables.

Les sophistes grecs furent les premiers inventeurs de ce système artificiel d'éloquence; et l'on ne peut disconvenir qu'ils n'aient montré, dans l'invention de ces lieux de leur rhétorique, une subtilité et une fécondité surprenantes. Les rhéteurs qui leur succédèrent, éblouis par cette découverte, en composèrent un système si régulier, qu'on eût dit véritablement qu'ils avaient conçu le dessein d'apprendre à devenir orateurs mécaniquement, et à se passer entièrement de génie. Ils donnaient des espèces de recettes pour composer des discours sur tous les sujets. Il est facile de voir que si l'étude de ces lieux communs pouvait produire quelques déclamations d'éclat, il était im-

---

(1) « *Loci personarum* et *loci rerum.* »

possible qu'elle fît naître des discours utiles et applicables aux affaires réelles de la vie. Ces lieux fournissaient, ils est vrai, une source intarissable de matières propres à être employées. Tout homme qui n'avait en vue que de parler abondamment et d'une manière plausible, pouvait, en parcourant ces différens chéfs, discourir sans fin sur toute espèce de sujet, même sur ceux dont il n'avait que la connaissance la plus superficielle. Mais il est bien évident que de tels discours ne pouvaient être qu'un tissu de trivialités. Ce qui est solide et persuasif doit être tiré du sein de la cause (1), d'une connaissance pleine, d'une profonde méditation du sujet. Prétendre indiquer à ceux qui étudient l'art oratoire quelque autre source d'argumens, c'est se jouer de leur crédulité. Pour vouloir porter la rhétorique à un degré de perfection chimérique, on en a fait, en réalité, une science vaine et puérile.

J'estime donc qu'il est superflu d'insister davantage sur cette doctrine des topiques, ou lieux de rhétorique. Si quelques personnes croient que cette étude pourrait étendre leurs vues, et ajouter quelque chose à leurs facultés inventives, il leur sera facile de consulter Aristote et Quintilien, ou ce que Cicéron a écrit sur ce sujet, dans son *Traité de l'Invention,* dans ses *Topiques,* et au second livre de son *Traité de l'Orateur* (2). Mais, lorsqu'il s'agira de composer un discours destiné à convaincre des juges, ou à

(1) » *Ex visceribus causæ.* »

(2) *De Inventione; Topica; De Oratore.*

produire quelque grand effet sur une assemblée, je leur conseille de laisser là les lieux communs, et de se livrer tout entiers à la méditation de leur sujet. Démosthène, j'en suis assuré, n'avait point recours aux lieux de la rhétorique, quand il animait les Athéniens à prendre les armes contre Philippe; et lorsque Cicéron les a employés, il n'a fait que gâter ses harangues.

Je passe à un article d'utilité plus réelle; je veux parler du secours que l'art peut donner à l'orateur, non pour l'invention, mais pour la disposition et le développement des argumens.

Les orateurs peuvent, à cet égard, employer deux méthodes différentes, appelées, en termes de l'art, l'*analytique* et la *synthétique*. La première a lieu lorsque l'orateur, cachant le but auquel il tend, conduit peu à peu ses auditeurs à la conclusion désirée : il les entraîne pied à pied d'une vérité connue à une autre, jusqu'à ce que la proposition qu'il veut établir devienne visiblement la conséquence de celle qu'il vient de leur faire adopter. C'est ainsi, par exemple, que, pour prouver l'existence de Dieu, on pourrait débuter par faire observer que tout ce que nous voyons dans le monde a eu un commencement, et que tout ce qui a eu un commencement doit avoir une cause; que, dans les productions humaines, l'art qu'on observe dans l'effet, indique nécessairement un dessein dans la cause; puis on irait en remontant de cause en cause, jusqu'à ce qu'enfin on arrivât à la cause suprême et première, qui est la source de l'ordre et du dessein que nous voyons dans

tous ses ouvrages. Ce procédé est à peu près celui de la méthode socratique, que son auteur employa contre les sophistes, et par laquelle il parvint à les réduire au silence. Il y a beaucoup d'art dans cette forme de raisonnement, et elle est susceptible d'être embellie : elle convient dans les cas où les auditeurs sont prévenus contre la vérité, et où il faut les conduire à la conviction par une suite de pas imperceptibles.

Mais il y a peu de sujets auxquels elle s'adapte aisément, et assez peu d'occasions où il soit à propos de l'employer. La manière de raisonner qui est le plus en usage, et qui est aussi plus assortie au genre des harangues populaires, est celle qu'on nomme *synthétique*. En suivant cette méthode, on met franchement en vue la proposition que l'on a dessein d'établir, et on l'étaie successivement par divers argumens, jusqu'à ce qu'on ait pleinement convaincu son auditoire.

Dans toute espèce de discussion, une des premières choses qu'il convient de faire, c'est de choisir avec soin, parmi tous les argumens qui s'offrent à notre pensée, ceux qui nous paraissent les plus solides, afin de les employer comme nos moyens principaux. Tout orateur devrait toujours commencer par se mettre à la place de ses auditeurs, et voir quelle impression ferait sur lui ce qu'il se propose de leur dire : car il ne doit pas se flatter d'en imposer par les mots seuls; les hommes ne sont pas si faciles à abuser par de tels artifices, que quelques orateurs sont portés à le croire. On trouve dans tous les rangs de la

finesse et de la sagacité : et il peut fort bien arriver qu'on fasse à un orateur des complimens sur son beau discours, quoiqu'il n'ait pu réussir à convaincre ses auditeurs de la vérité d'une seule des propositions qu'il a voulu leur démontrer.

En supposant les argumens bien choisis, il est évident que leur effet doit dépendre, à certain point, de l'ordre dans lequel on les présente. C'est en vertu de cet ordre qu'ils ne s'embarrassent pas mutuellement; qu'au contraire ils se donnent de l'aide, et conspirent au même but. A cet égard, on peut donner les règles suivantes :

Premièrement, évitez de mêler confusément des argumens de différente nature. Tout argument, quel qu'il soit, est destiné à prouver l'un de ces trois points : ou que ce dont on parle est vrai, ou que c'est une chose moralement juste et convenable, ou finalement bonne et utile. Ce sont là les trois grands sujets de discussion entre les hommes; la vérité, le devoir et l'intérêt. Or, les argumens dirigés vers ces trois objets sont de genre distinct. Si donc on les mêle sous un seul chef, et qu'on présente ce chef comme un seul argument, ce qui n'arrive que trop souvent, surtout dans les sermons, il en résulte un raisonnement confus et sans élégance. Supposons, par exemple, que je veuille recommander à mes auditeurs la bienveillance ou l'amour du prochain, et que je fonde mon premier argument sur la satisfaction intérieure que produit une disposition bienveillante ; mon second, sur l'obligation que nous impose à cet égard l'exemple de Jésus-Christ ; et le troisième

enfin, sur la tendance de cette vertu à nous procurer la bienveillance d'autrui; mes argumens sont bien choisis, mais ils sont mal rangés ; car le premier et le troisième se fondent sur des considérations d'intérêt, la paix intérieure, et les avantages extérieurs ; et entre ces deux motifs, j'en ai introduit un autre uniquement fondé sur le devoir. J'aurais dû séparer ces deux classes d'argumens fondés sur un différent principe, et les présenter d'une manière distincte.

En second lieu, relativement à la force des argumens, la règle générale est de procéder par gradation, « *ut augeatur semper et increscat oratio* (1). » Cette marche est particulièrement convenable, lorsque la cause paraît claire, et que l'orateur croit pouvoir compter pleinement sur la force de ses preuves. Il peut risquer en ce cas de débuter par quelques argumens plus faibles, pour s'élever ensuite graduellement et développer à la fin toute sa force, certain de faire alors toute l'impression qu'il désire sur des auditeurs préparés à la recevoir. Toutefois cette règle ne doit pas être toujours suivie. Si l'orateur se défie du succès de sa cause, s'il n'a qu'un seul argument essentiel sur lequel il puisse faire fond, et que les autres lui inspirent peu de confiance, souvent il fera bien de présenter d'abord cet argument principal, et de tâcher de frapper dès le commencement ses auditeurs, afin de dissiper leurs préventions, de les disposer en sa faveur, et de les

---

(1) « De manière que le discours croisse et s'élève « toujours. »

engager à écouter avec impartialité le reste de ses raisonnemens. Lorsque, dans un nombre d'argumens, il y en a un ou deux que nous sentons être un peu faibles, et qui pourtant nous paraissent devoir n'être pas omis, Cicéron nous conseille de les placer au milieu, où ils seront un peu moins en vue qu'au commencement ou à la fin

En troisième lieu, quand nos argumens sont forts et concluans, ils gagnent à être présentés séparément et de la manière la plus distincte, parce que chacun d'eux supporte un examen particulier, et qu'on peut les livrer à la réflexion sans risque. Mais si nos argumens sont douteux, et tirés de simples présomptions, il est plus sûr de les présenter en masse, afin qu'ils s'appuient mutuellement : « *ut quæ sunt naturâ* « *imbecilla*, » dit Quintilien, « *mutuo auxilio susti-* « *neantur.* » Il en donne un exemple fort bien choisi. Il s'agit d'un homme accusé d'avoir assassiné un de ses proches, dont il devait être l'héritier. On manque de preuves directes : mais, dira l'accusateur, « vous attendiez sa succession, et cette succes- « sion était considérable ; vous étiez dans la détresse, « et pressé par vos créanciers ; vous aviez offensé « votre parent, et vous saviez qu'il devait changer « son testament. » Chacun de ces argumens, ajoute l'auteur, est vague et de peu de poids ; « mais lan- « cés en masse, ils portent coup. »

Nous avons un bel exemple de la manière dont on peut amplifier et présenter à part un argument persuasif, dans la harangue de Cicéron pour Milon. Cet argument est tiré d'une circonstance de temps.

Milon était candidat pour le consulat, et Clodius avait été tué peu de jours avant l'élection. L'orateur demande s'il est croyable que, dans ce moment critique, Milon eût été assez insensé pour aliéner, par un odieux assassinat, la faveur du peuple, dont il sollicitait si ardemment les suffrages. Dès la première vue, cet argument paraît avoir beaucoup de poids. Mais il ne suffisait pas de l'indiquer; comme il supporte l'examen le plus réfléchi, l'orateur insiste et fait un tableau frappant de l'attention inquiète avec laquelle, à cette époque, les candidats cultivent l'estime du peuple. «*Quo tempore*», dit-il, « (*scio enim quam timida sit ambitio, quantaque* « *et quam sollicita cupiditas consulatus*), *omnia*, « *non modo quæ reprehendi palam, sed etiam quæ* « *obscure cogitari possunt, timemus: rumorem,* « *fabulam fictam et falsam, perhorrescimus; ora* « *omnium atque oculos intuemur. Nihil enim est* « *tam molle, tam tenerum, tam aut fragile aut* « *flexibile, quam voluntas erga nos sensusque ci-* « *vium, qui non modo improbitati irascuntur candi-* « *datorum; sed etiam in recte factis sæpe fasti-* « *diunt.* » D'où il conclut judicieusement : « *Hunc* « *diem igitur campi, speratum atque exoptatum,* « *sibi proponens Milo, cruentis manibus, scelus* « *atque facinus præ se ferens, et confitens, ad illa* « *augusta centuriarum officia veniebat? Quam hoc* « *non credibile in hoc* (1)! » Mais quelque belle que

(1) « Je sais combien les candidats sont timides, je con-« nais les agitations de ceux qui aspirent au consulat. A

soit une amplification de cette espèce, il faut user à cet égard de quelque précaution, comme l'indique la règle suivante :

En quatrième lieu, il ne faut point trop étendre nos argumens, ni en trop multiplier le nombre. Cela servirait plutôt à rendre notre cause suspecte, qu'à inspirer de la confiance. Une multitude d'argumens au delà de ce qui est nécessaire, surcharge la mémoire, et ôte quelque chose à la conviction produite par un petit nombre d'argumens bien choisis. Remarquez encore qu'en amplifiant ou étendant un argument, si on le développe au delà des bornes d'une explication raisonnable, on ne manque jamais de l'affaiblir; on lui fait perdre la force et la finesse, « *vis et acumen* , » qui doivent être, dans un discours, le caractère de la partie des argumens. Quand un orateur s'appesantit sur un argument, lorsqu'il

---

« cette époque, on ne craint pas seulement ce qui peut « être ouvertement censuré, mais encore ce qui est exposé « au blâme dans le secret de la pensée; on redoute un simple « bruit, un conte fait à plaisir et destitué de tout fondement; « on étudie les regards et le maintien de tous ceux que l'on « rencontre; car rien n'est si mobile et si délicat, si in« constant, si fragile, que l'estime et la faveur du peuple. « Non-seulement il s'irrite contre les vices des candidats; « mais souvent il blâme en eux des choses louables. Ainsi « Milon, attendant avec impatience ce grand jour du champ « de Mars, l'ayant sans cesse présent à la pensée, s'y prépa« rait par un crime éclatant! Il s'annonçait comme assassin; « et c'était les mains teintes de sang, qu'il se disposait à « s'approcher des auspices sacrés des centuries! O combien, « en un tel homme, une telle audace est incroyable! »

s'attache à le présenter sous tous les jours dont il est susceptible ; il arrive presque toujours que la fatigue le refroidit, et qu'il conclut faiblement, après avoir commencé avec force. Il y a une certaine modération à observer dans la partie du raisonnement, comme dans toutes les autres parties dont le discours est composé.

Quand on a donné l'attention requise à l'arrangement des argumens, ce qui reste à faire, pour en obtenir le succès qu'on a droit d'attendre, c'est de les exprimer et de les débiter de la manière la plus propre à en faire sentir la force. A cet égard je dois renvoyer le lecteur aux conseils que j'ai donnés sur le style dans mes précédentes leçons, et à ceux que je donnerai dans les suivantes, sur la prononciation et le débit.

Je passe donc maintenant à une autre partie essentielle du discours, à la partie pathétique, qui est la cinquième de celles que j'ai mentionnées ci-dessus. C'est le vrai domaine de l'éloquence. Je ne m'arrêterai point à combattre les scrupules de ceux qui ont mis en question, si un orateur pouvait consciencieusement s'efforcer d'émouvoir les passions de ses auditeurs. C'est une question de mots, suffisamment décidée par le bon sens. Dans la recherche de la vérité, dans les matières où il n'est question que d'enseigner et d'instruire, il n'est pas douteux que les passions n'ont aucun rôle à jouer, et que toute tentative faite dans le but de les émouvoir est hors de place, même absurde. Toutes les fois qu'il s'agit de convaincre, c'est à l'entendement seul qu'il faut s'adresser. C'est par

des argumens, par une discussion raisonnée, qu'on peut entreprendre de prouver qu'une chose est vraie, juste et honnête. Mais s'il s'agit de persuader, le cas change de nature. Dans tout ce qui a rapport à la pratique, si l'on a sérieusement à cœur d'opérer la persuasion, on ne manque jamais de parler aux passions et de les mettre plus ou moins en jeu ; par la raison bien simple, que les passions sont les grands ressorts des actions humaines. L'homme le plus vertueux, en traitant un sujet de morale pure, tâche de toucher le cœur de celui à qui il s'adresse ; il ne se fait aucun scrupule d'exciter chez lui des sentimens d'indignation contre l'injustice, ou de compassion pour les malheureux, quoique l'indignation et la pitié soient de véritables passions.

En traitant cette partie de l'éloquence, les anciens ont essayé, comme pour la partie des argumens, de donner à la rhétorique la forme d'un système plus achevé. Ils ont fait, sur la nature de chaque passion, des recherches métaphysiques ; en ont donné des définitions ; les ont exactement décrites ; ont traité de leurs causes et de leurs effets, des circonstances qui les accompagnent et les caractérisent. De là ils ont tâché de déduire les règles relatives à l'art de les émouvoir. Aristote, en particulier, a discuté, dans sa *Rhétorique,* la nature des passions, avec autant de profondeur que de subtilité. Ce qu'il a écrit sur ce sujet peut être lu avec profit par ceux qui s'occupent de philosophie morale ; mais je doute fort qu'un orateur puisse y apprendre à devenir pathétique. J'ai peine à croire que la connaissance purement philo-

sophique des passions puisse créer en nous ce talent. C'est la nature qui le donne; il dépend d'une sensibilité forte et heureusement développée. On peut avoir acquis sur les passions beaucoup de science spéculative, et n'être qu'un orateur sec et froid. Le but des règles, que l'on peut donner sur cette partie de l'art oratoire, comme sur toute autre, n'est pas de suppléer au génie, mais de le diriger, de l'aider à déployer ses propres forces, et de prévenir ses écarts. Voici les conseils qu'il me paraît utile de donner relativement au pathétique.

Premièrement, il faut considérer avec soin si le sujet comporte le pathétique, et, en ce cas encore, quelle est la partie du discours à laquelle il peut le mieux convenir : c'est au simple bon sens à en décider. Il est, en effet, très-évident que plusieurs sujets ne sont pas susceptibles de pathétique, et que, dans ceux même qui s'y prêtent, l'orateur, qui tenterait d'exciter les passions dans un moment mal choisi, se rendrait tout-à-fait ridicule. Tout ce qu'on peut dire en général, c'est que, si l'on veut exciter une émotion durable, il faut avoir soin de commencer par mettre de son côté l'entendement et la raison. Il faut que les auditeurs soient bien convaincus qu'il y a de bonnes raisons pour embrasser notre opinion et pour défendre notre cause avec zèle; il faut qu'ils soient en état de justifier à leurs propres yeux la passion à laquelle ils se livrent; qu'ils demeurent assurés qu'ils ne se sont pas laissés séduire par une vaine illusion. Si l'on ne réussit pas à les mettre dans cette situation d'esprit, il pourra bien arriver que l'ora-

teur leur inspire quelque chaleur passagère ; mais à peine aura-t-il fini de parler, que leur âme rentrera dans ses habitudes, et que l'émotion sera dissipée. Voilà pourquoi plusieurs auteurs envisagent la péroraison, ou la conclusion, comme la place naturelle du pathétique. Et en effet, toutes choses égales, il n'est pas douteux que tout orateur ne fût bien aise de conclure en faisant des impressions de cette nature, en laissant ses auditeurs passionnés pour sa cause, après les avoir convaincus de sa bonté par de justes et solides argumens.

Mais, où qu'on place le pathétique, je recommanderai, en second lieu, de ne jamais réserver dans un discours une place particulière, formellement consacrée à exciter une passion quelconque; de ne jamais avertir vos auditeurs que vous avez dessein d'être pathétique; et de ne point les inviter, comme on le fait quelquefois, à vous suivre dans cette entreprise. Rien n'est plus propre à les refroidir. Ils sont dès lors en garde, et plus disposés à critiquer qu'à être émus. Une méthode indirecte aura généralement plus de succès. Saisissez le moment favorable à l'émotion, dans quelque partie du discours qu'elle se présente, et, après avoir préparé convenablement vos auditeurs, offrez-leur les circonstances, ou les images, qui peuvent les toucher ou allumer leurs passions, au moment où ils s'y attendent le moins et où ils se livrent à vous sans défense. Souvent quelques phrases, inspirées par un sentiment vrai, produisent plus d'effet en ce genre, que des morceaux longs et étudiés.

En troisième lieu, il est indispensable d'observer que ce n'est point la même chose d'émouvoir ses auditeurs ou de leur prouver qu'ils doivent être émus. Cette distinction n'est pas toujours assez sentie, surtout par les prédicateurs. Si, dans un sermon, par exemple, il y a un article dont le but soit de prouver que nous devons à Dieu de la reconnaissance, ou aux malheureux de la pitié, l'auteur se croira peut-être dans la région du pathétique. Mais tous les argumens par lesquels vous établissez pourquoi c'est mon devoir d'être ému de telle ou telle manière, pourquoi cela est convenable et conforme à la raison; tous ces argumens, dis-je, ne font que préparer mon âme à cette émotion et ne la font pas naître. La nature a adapté à chaque émotion, à chaque passion, des objets qui lui correspondent. Tant que l'orateur n'offrira point ces objets à ma pensée, il est hors de son pouvoir d'exciter les émotions qui en dépendent. Je ne suis pas ému de reconnaissance, ou touché de compassion, au moment où l'orateur me fait voir que ces mouvemens de l'âme sont beaux, et qu'il est de mon devoir de les ressentir, ou lorsqu'il se récrie contre mon indifférence et ma froideur : tout cela ne s'adresse qu'à ma raison ou à ma conscience. Il faut qu'il me peigne le zèle et l'attachement de mon ami; qu'il mette sous mes yeux les souffrances de la personne pour qui il veut m'intéresser : c'est alors seulement que mon cœur commencera à être ému, qu'il s'ouvrira à la reconnaissance et à la compassion. Tel est donc le grand moyen de succès en ce genre. Pour être pathétique,

il faut peindre l'objet de la passion que l'on veut exciter, rendre ce tableau naturel et frappant, y joindre les circonstances les plus propres à faire naître la passion dont il s'agit. Toute passion est excitée au plus haut degré par la sensation ; c'est ainsi que la colère naît de l'injure ou de la présence de celui qui l'a faite. Après l'influence des sens, vient celle de la mémoire, et, après celle-ci, l'influence de l'imagination. C'est donc à cette dernière faculté que l'orateur doit s'adresser ; il faut qu'il frappe l'imagination de ses auditeurs, en lui offrant des tableaux qui approchent, par leur éclat et leur permanence, des objets des sens et de la mémoire.

Pour remplir ce but, j'observe, en quatrième lieu, que la seule méthode sûre est que l'orateur soit ému lui-même. La passion réelle suggère une infinité de circonstances qu'aucun art ne peut imiter, qu'aucune étude ne peut atteindre. Les passions sont évidemment contagieuses.

> Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
> Humani vultus (1).

L'émotion intérieure de l'orateur ajoute à ses paroles, à ses regards, à ses gestes, à son maintien, à toute sa manière, une action passionnée (2), qui exerce, sur ceux qui l'écoutent, un pouvoir irrésistible (3). Mais

---

(1) « De même qu'en voyant rire on se sent entraîné à « rire soi-même, ainsi on pleure en voyant pleurer. »

(2) Un *pathos*.

(3) « *Quid enim aliud est causæ ut lugentes, in recenti* « *dolore, disertissime quædam exclamare videantur ; et ira*

quelque essentielle que soit cette règle, je n'y insisterai pas davantage, parce que j'ai déjà eu souvent occasion de faire remarquer que tout homme qui, sans être ému, prétend au pathétique, est sûr de paraître ridicule.

Quintilien, qui traite ce sujet avec beaucoup de sens, a soin de nous apprendre comment il s'y prenait lui-même, quand il était orateur, pour revêtir les passions qu'il voulait exciter dans les autres. Il offrait à son imagination ce qu'il appelle « *phantasiæ*, » ou « *visiones*, » de vives images des maux ou des outrages qu'avaient soufferts ceux dont il devait plaider la cause, et en faveur desquels il voulait intéresser ses auditeurs. Il y arrêtait sa pensée; il se mettait à leur place jusqu'à ce qu'il se sentît agité d'une passion semblable à celle qu'ils avaient eux-mêmes éprouvée (1). C'est à cette méthode que

---

« *nonnunquam in indoctis quoque eloquentiam faciat; quam* « *quod illis inest vis mentis, et veritas ipsa morum? quare* « *in iis quæ verisimilia esse volumus, simus ipsi similes* « *eorum, qui vere patiuntur affectibus; et a tali animo pro-* « *ficiscatur oratio, qualem facere judicem volet. Afficiamur* « *antequam afficere conemur.* » QUINTIL. lib. 6.

(1) « *Ut hominem occisum querar; non omnia quæ in* « *re præsenti accidisse credibile est, in oculis habebo? Non* « *percussor ille subitus erumpet? non expavescet circum-* « *ventus? exclamabit, vel rogabit vel fugiet? non ferientem,* « *non concidentem videbo? non animo sanguis, et pallor, et* « *gemitus, extremus denique expirantis halitus, insidet?* — « *Ubi vero miseratione opus erit, nobis ea de quibus que-* « *rimur accidisse credamus, atque id animo persuadeamus.* « *Nos illi sumus, quos gravia, indigna, tristia, passos*

Quintilien attribue tous les succès qu'il a pu obtenir au barreau ; et, en effet, on ne peut douter que tout ce qui ajoute à la sensibilité de l'orateur ne contribue aussi à le rendre plus pathétique.

En cinquième lieu, il faut bien étudier le langage des passions. Observons comment s'exprime un homme qui est sous l'empire d'une passion forte. Nous verrons que son langage est toujours simple et exempt d'affectation : il peut être animé de figures fortes et hardies, mais sans ornemens ni recherche. Il n'a pas le temps de suivre ces jeux de l'imagination. Uniquement occupé de l'objet qui le trouble, il ne songe qu'à le représenter sous tous ses aspects, et aussi vivement qu'il le sent. Tel doit être le style de celui qui veut être pathétique ; tel il sera, en effet, si l'orateur n'exprime que ce qu'il sent, plein d'ardeur, de hardiesse, mais simple. Il ne réussira jamais en ce genre, s'il n'écrit de verve, «*fervente calamo*.» Que s'il attend le moment où il pourra polir son style, l'orner, le travailler, il laissera infailliblement s'éteindre l'ardeur qui l'anime, et dès lors il ne touchera plus le cœur. Sa composition deviendra froide ; ce sera le langage d'un homme qui décrit et non d'un homme qui sent. Il est bien différent de peindre à l'imagination ou de peindre au cœur. L'un peut se faire avec calme et à loisir ; l'autre doit toujours être ardent et rapide :

« *queramur. Nec agamus rem quasi alienam, sed assuma-*
« *mus parumper illum dolorem. Ita dicemus quæ in simili*
« *nostro casu dicturiessemus.* » Lib. 6.

l'un souffre que l'art et le travail se montrent; l'autre ne produit d'effet qu'autant qu'il paraît l'ouvrage de la nature.

En sixième lieu, évitez de mêler à la partie pathétique du discours des choses d'un autre ton. Gardez-vous d'interrompre par des digressions, ou de détourner de toute autre manière, le cours de la passion lorsqu'elle commence à naître. Sacrifiez les beautés d'un autre genre, quelque brillantes qu'elles puissent être, lorsque vous sentez qu'elles distrairaient l'esprit de l'objet principal, et qu'elles occuperaient l'imagination plus que le cœur. Il suit de là que les comparaisons sont toujours dangereuses, et presque toujours hors de place dans les mouvemens passionnés. Abstenez-vous même de raisonner, ou du moins de faire une suite de raisonnemens abstraits, lorsqu'il s'agit principalement d'émouvoir.

Enfin, n'essayez jamais de prolonger beaucoup un morceau pathétique. Les émotions vives ne peuvent être de longue durée (1). Epiez le moment convenable pour faire retraite, et pour reprendre le ton calme; descendez sans décheoir; et, à cet effet, continuez d'exprimer les mêmes sentimens d'une

---

(1) « *Nunquam debet esse longa miseratio; nam cum veros* « *dolores mitiget tempus, citius evanescat necesse est illa* « *quam dicendo effinximus imago: in qua si moramur, la-* « *crymis fatigatur auditor, et requiescit, et ab illo quem* « *ceperat impetu in rationem redit. Non patiamur igitur fri-* « *gescere hoc opus; et affectum, cum ad summum perduxe-* « *rimus, relinquamus; nec speremus fore ut aliena mala* « *quisquam diu ploret.* » QUINTIL. lib. 6.

manière plus modérée. Par-dessus tout gardez-vous de pousser la passion au delà des bornes, et de faire de vains efforts pour vous élever au-dessus de la nature. Ayez toujours égard au degré d'émotion auquel vos auditeurs peuvent atteindre ; et n'oubliez point que celui qui va au delà et veut les entraîner, quand ils refusent de le suivre, détruit l'impression même qu'il avait commencé de faire : en voulant les échauffer jusqu'à l'excès, il les glace subitement.

Après avoir donné les règles relatives au pathétique, je vais prendre, dans Cicéron, un passage propre à jeter du jour sur plusieurs de ces règles, et surtout sur la dernière. Il est tiré de sa dernière harangue contre Verrès, où il décrit les cruautés exercées par ce gouverneur de la Sicile contre un nommé Gavius, qui était citoyen romain. Ce Gavius, ayant été jeté en prison par le gouverneur, trouva moyen de s'évader : il se rendit à Messine, où, déjà prêt à s'embarquer et se croyant en sûreté, il laissa échapper quelques menaces ; il fit entendre que, dès qu'il serait rendu à Rome, Verrès aurait de ses nouvelles, et serait appelé à se justifier d'avoir mis un citoyen romain dans les fers. Le premier magistrat de Messine, qui était une créature de Verrès, fit aussitôt arrêter Gavius, et informa le gouverneur de ses menaces. La conduite que tint Verrès en cette occasion est décrite de la manière la plus frappante, et sous les couleurs les plus propres à exciter contre lui l'indignation publique : il remercia le magistrat de Messine de sa vigilance ; et, accourant dans le forum, enflammé de fureur, il y fit traîner Gavius, manda

les exécuteurs; et, au mépris des lois et des priviléges des citoyens romains, dont il avait pleine connaissance, il fit dépouiller, lier et battre de verges Gavius, publiquement et de la manière la plus cruelle. Cicéron continue ainsi : « *Cædebatur virgis, in medio foro Messanæ, civis romanus, Judices !* » Remarquez comme chaque mot s'élève par gradation en décrivant cet attentat; et comment ce mot « *Judices !* » est placé à propos à la fin de la phrase. « *Cædebatur virgis, in medio foro Messanæ, civis romanus, Judices ! cum interea, nullus gemitus, nulla vox alia istius miseri, inter dolorem crepitumque plagarum, audiebatur, nisi hæc : Civis romanus sum. Hac se commemoratione civitatis, omnia verbera depulsurum a corpore arbitrabatur. Is non modo non perfecit, ut virgarum vim deprecaretur, sed cum imploraret sæpius, usurparetque nomen civis, crux, crux, inquam, infelici et ærumnoso, qui nunquam istam potestatem viderat, comparabatur. O nomen dulce libertatis ! O jus eximium nostræ civitatis ! O lex Porcia, legesque Semproniæ ! — Huccine omnia tandem reciderunt, ut civis romanus, in provincia populi romani, in oppido fœderatorum, ab eo qui, beneficio populi romani, fasces et secures haberet, deligatus, in foro, virgis cæderetur* (1) ! »

---

(1) « On battait de verges, dans la place publique de Messine, « un citoyen romain, ô Juges! Aucun gémissement, aucun « cri n'échappait à cet infortuné au sein de sa douleur; on « n'entendait, à travers le bruit des coups dont il était atteint,

Il est impossible de voir rien de plus beau, rien d'une composition plus parfaite que ce passage. Toutes les circonstances sont choisies de manière à exciter le compassion pour Gavius, l'indignation contre Verrès. Le style est simple; et ces exclamations passionnées, cette invocation des lois et de la liberté sont bien placées et dans le vrai langage de la passion. L'orateur continue de peindre la cruauté de Verrès sous des couleurs encore plus frappantes, et rappelle une circonstance odieuse. Verrès ordonna de dresser la croix où Gavius devait subir son supplice, non sur la place destinée aux exécutions publiques, mais sur le bord de la mer, en face de la côte d'Italie. « Qu'il ait », dit Verrès, « les yeux « tournés sur cette terre qu'il invoque comme sa « patrie. — Non, ce n'est pas Gavius, ce n'est pas

---

« que ces seules paroles : Je suis citoyen romain. En rappe-« lant ce titre sacré, il espérait suspendre son supplice. « Non-seulement il n'obtint pas que l'on cessât de le frapper; « mais, comme il continuait d'invoquer et de répéter son « titre de citoyen, une croix, oui, une croix se préparait « pour cet homme accablé de maux et de douleurs. O doux « nom de la liberté! chers et précieux privilèges des citoyens « romains! O loi Porcienne, lois Semproniennes! — Voilà « donc à quoi aboutissent tous les droits que nous tenons de « vous; un citoyen romain, dans une province du peuple « romain, dans une ville alliée, par l'ordre de celui à qui « le peuple romain a daigné confier la hache et les faisceaux, « est chargé de liens, traîné dans la place publique, battu « de verges. »

« un simple citoyen ; c'est la liberté, c'est la patrie elle-même, que tu attaches à cette croix (1). »

Jusqu'ici tout est beau, animé, pathétique ; et le modèle serait parfait, si Cicéron s'était arrêté à ce point. Mais son génie abondant l'entraîne : il cède à son goût pour la pompe et la magnificence du langage. Ce n'est pas assez pour lui d'émouvoir ses auditeurs ; il fait intervenir les animaux, les montagnes, les rochers ; il veut animer la nature entière contre Verrès : « *Si hæc non ad cives romanos, non ad* « *aliquos amicos nostræ civitatis, non ad eos, qui* « *populi romani nomen audissent ; denique si non ad* « *homines, sed ad bestias ; aut etiam, ut longius* « *progrediar, si in aliqua desertissima solitudine,* « *ad saxa et ad scopulos hæc conqueri, et deplo-* « *rare vellem ; tamen omnia muta atque inanima,* « *tanta et tam indigna rerum atrocitate commove-* « *rentur* (2). » Malgré le respect qu'on doit à un si éloquent orateur, on est forcé de convenir que ceci

---

(1) « *Spectet, inquit, patriam : — Non tu hoc loco Ga-* « *vium, non unum hominem, nescio quem, civem romanum ;* « *sed communem libertatis et civitatis causam, in illum cru-* « *ciatum, et crucem egisti.* »

(2) « Si j'adressais ces plaintes et ces lamentables récits, « non à des citoyens romains, ou à des amis de notre pa- « trie, ou à ceux enfin à qui le nom même du peuple ro- « main est inconnu ; mais aux animaux privés de raison ; « bien plus, si, au sein des déserts, je racontais aux rochers « ces horribles attentats ; on verrait la nature muette et ina- « nimée s'émouvoir et frémir. »

est de la déclamation, et non du pathétique. C'est pousser au delà des bornes le langage de la passion. L'auditeur voit à l'instant que c'est-là une figure de rhétorique : elle peut l'amuser et lui plaire ; mais loin d'émouvoir en lui la passion, elle la refroidit et l'éteint. Tant il est dangereux de mettre en jeu l'imagination même la plus brillante, lorsqu'on a dessein de faire une impression forte et d'exciter des mouvemens passionnés.

Il ne nous reste plus à traiter que de la *péroraison* ou de la conclusion du discours. Il est superflu de traiter au long d'une partie qui doit nécessairement varier singulièrement en conséquence de tout ce qui la précède. Quelquefois c'est dans la péroraison qu'il est à propos de placer toute la partie pathétique. Lorsque le discours est en entier composé d'argumens, il est bien de les résumer en finissant, de les présenter sous un point de vue commun, et de laisser ainsi dans l'esprit des auditeurs un souvenir vif de la force de ses preuves ; car la grande règle relative à la conclusion, celle que la nature suggère, est de placer à la fin ce que nous désirons voir servir de base à notre cause.

Dans les sermons, la conclusion n'est le plus souvent que l'exposé des conséquences qui résultent de ce qui a été dit. Dans les conclusions de cette espèce, il faut faire en sorte, non-seulement qu'elles naissent naturellement du sujet, mais (ce qu'on n'observe pas assez) qu'elles soient assorties au ton général du discours, et qu'elles n'en rompent pas l'unité. Des conséquences, d'ailleurs fort bien dé-

duites de la doctrine du texte, font un mauvais effet, si elles introduisent dans la conclusion quelque sujet tout nouveau, et détournent par-là même l'attention du sujet principal qui a servi de matière au discours. Ce sont alors des excroissances superflues, qui ne font qu'affaiblir l'impression que le discours a pu faire.

Le plus éloquent des orateurs français, et peut-être de tous les orateurs modernes, Bossuet, évêque de Meaux, termine d'une manière émouvante l'oraison funèbre du Grand Condé, en faisant un retour sur lui-même et sur son grand âge : « Agréez ces derniers « efforts d'une voix qui vous fut connue. Vous met- « trez fin à tous ces discours. Au lieu de déplorer la « mort des autres, grand prince, dorénavant je veux « apprendre de vous à rendre la mienne sainte. « Heureux, si, averti par ces cheveux blancs du « compte que je dois rendre de mon administration, « je réserve au troupeau que je dois nourrir de la « parole de vie, les restes d'une voix qui tombe et « d'une ardeur qui s'éteint (1). »

Dans tous les discours, c'est un point essentiel de choisir avec précision le moment où il faut conclure; en sorte que d'un côté on ne termine pas d'une manière brusque et inattendue; et de l'autre, qu'on ne

---

(1) Ce passage termine le discours : mais la péroraison entière (depuis ces mots : « Venez, peuples, venez main- « tenant, etc. »), que je n'insère pas ici, à cause de sa longueur, est, dans le genre pathétique, un vrai chef-d'œuvre d'éloquence.

trompe pas l'attente des auditeurs, lorsqu'ils croient toucher à la fin : car en les tenant trop long-temps en suspens, on court risque d'exciter leur impatience. Il faut aussi, autant qu'il est possible, finir d'une manière qui ait quelque grâce et quelque élégance; non par une phrase molle et languissante, mais avec dignité et avec feu; afin que les auditeurs se retirent l'âme émue, et emportent une dernière impression favorable à l'orateur et à son sujet.

LEÇON XXXIII.

PRONONCIATION OU DÉBIT.

1.

Après avoir traité des divers articles généraux qui constituent l'éloquence ou l'art de parler en public, je passe à une partie de ce même art, distincte de tout ce qui précède, et qui est d'une grande importance; je veux dire, la *prononciation* ou le débit d'un discours. On sait le prix qu'y mettait le plus éloquent des orateurs. Cicéron et Quintilien nous ont transmis l'un et l'autre une anecdote qui l'atteste. On demandait à Démosthène quelle était la première partie de l'art oratoire ? Il répondit, le débit. Et la seconde? Le débit. Et la troisième? Le débit encore (1). Il ne faut point s'étonner qu'il en fît tant de cas, et que, pour acquérir à cet égard ce qui manquait à son talent, il ait fait des efforts assidus, et se soit livré à un travail pénible, comme toute l'antiquité l'atteste : car le débit est d'une telle importance, qu'il n'y a rien, dans l'art oratoire, qui puisse en avoir davantage. Des observateurs superfi-

(1) On a coutume de substituer dans cette réponse le mot *action* au mot *débit*. Mais comme Blair réserve le mot *action* pour signifier le geste, j'ai cru devoir éviter de l'employer ici dans un sens plus général. *P. P. p.*

ciels peuvent penser que l'art de diriger le geste et la voix, dans un discours public, n'a rapport qu'à la décoration, et doit être rangé parmi ces artifices subordonnés, qu'on emploie quelquefois pour surprendre le jugement des auditeurs : mais c'est une grande erreur. Cet art est intimement lié avec la fin que se propose, ou doit se proposer l'orateur; je veux dire, la persuasion. Il doit donc être un objet d'étude pour les orateurs les plus graves, comme pour ceux qui n'ont en vue que de plaire.

Remarquons en effet, que toutes les fois qu'il s'agit d'adresser aux autres la parole, nous avons incontestablement dessein de faire quelque impression sur eux; nous voulons leur communiquer nos idées et nos sentimens. Or le ton de la voix, le geste, le regard, ne sont, pas moins que les mots, les interprètes de nos émotions et de nos pensées; souvent même ils font une impression plus forte. Il n'est pas rare de voir un regard expressif, un cri passionné, exciter, sans le secours des mots, des idées plus claires, des passions plus vives, que n'aurait pu faire le discours le plus éloquent. L'expression de nos sentimens par le ton et le geste, a sur la simple parole cet avantage, qu'elle est le langage même de la nature. C'est celui qu'elle dicte à tous et que tous entendent : au lieu que les mots, n'étant que des signes arbitraires et de convention, doivent faire une impression plus faible. Cela est si vrai, que, pour que les mots aient leur pleine expression, le secours de la prononciation et du débit leur est presque toujours nécessaire. Si quelqu'un, en parlant,

se contentait d'énoncer les mots, sans leur donner le ton et l'accent de la pensée, il ne ferait sur nous qu'une impression faible et confuse; souvent même nous resterions dans le doute sur le sens de ses expressions. Telle est enfin la liaison qu'il y a entre certains sentimens et la manière de les énoncer, que celui qui les énonce autrement que ne le prescrit la nature, ne peut réussir à nous persuader qu'il croit ou qu'il sent ce qu'il dit : son débit le dément. Marcus Callidius accusait quelqu'un d'avoir attenté à sa vie par le poison; mais il soutenait son accusation d'une manière si molle et si languissante, avec si peu de chaleur dans le débit, que Cicéron, défenseur de l'accusé, en tira un argument contre son accusateur : « *An tu, M. Callidi, nisi fingeres, sic* « *ageres* (1)? » Dans la tragédie de Richard II, par Shakespear, la duchesse d'York accuse son mari de manquer de sincérité, et fait usage du même argument : « Sa demande est-elle sérieuse? Regardez son « visage. Ses yeux ne versent point de larmes; ses « prières ne sont qu'un jeu; ses paroles viennent de « sa bouche; les nôtres viennent du fond du cœur. « Il prie; mais faiblement, et pour n'être pas exaucé. « Nous prions du cœur et de l'âme (2). »

---

(1) « Si tu croyais ce dont tu nous accuses, Callidius, en « parlerais-tu si froidement? »

(2) *Pleads he in earnest? — Look upon his face,*
His eyes do drop no tears; his prayers are jest;
His words come from his mouth; ours, from our breast;
He prays but faintly, and would be denied;
We pray with heart and soul.

Mais je juge superflu d'en dire davantage sur l'importance du débit : et j'en viens à quelques observations qui me paraissent les plus utiles en cette matière.

Les deux grands objets qu'un orateur doit se proposer relativement au débit, sont premièrement de parler de manière à être entendu pleinement et facilement de tous ceux qui l'écoutent ; et secondement, de parler avec grâce et avec force, de manière à plaire à ses auditeurs et à les émouvoir. Considérons ce qu'il y a de plus important à observer sur chacun de ces objets (1).

Pour être pleinement et facilement entendu, il y a quatre conditions requises : l'intensité de la voix, portée au degré convenable ; la parole distincte ; la lenteur nécessaire ; enfin la bonne prononciation.

L'orateur doit, sans doute, faire attention, avant tout, à parler assez haut pour être entendu de tous ceux à qui il s'adresse. Il faut que sa voix remplisse tout l'espace occupé par son auditoire. On considérera peut-être cette faculté comme un don de la nature ; et, jusqu'à un certain point, cette opinion est juste ; mais il n'est pas moins vrai que, même à cet égard, la nature peut recevoir de l'art d'utiles secours. L'habitude d'élever sa voix au ton convenable, et de la ménager habilement, a ici beaucoup d'influence. Tout homme a trois tons dans la voix : le haut, le

(1) Sur ce sujet, on fera bien de consulter les Leçons de M. Shéridan sur l'élocution. J'ai employé plusieurs pensées, empruntées de cet ouvrage.

moyen et le bas. Le haut est celui dont nous nous servons pour appeler quelqu'un qui est éloigné de nous ; le bas, celui qu'on emploie en parlant à l'oreille ; le moyen, est le ton de la conversation ordinaire ; et c'est aussi celui qui convient généralement aux discours publics. Car c'est une grande erreur de croire qu'il faut prendre le ton de voix le plus élevé pour se faire entendre d'une nombreuse assemblée. C'est confondre deux choses fort différentes, l'intensité ou la force du son, et le ton sur lequel on parle. Un orateur peut donner à sa voix plus de force ou d'intensité, sans altérer le ton : et on aura toujours plus de facilité à donner du corps à sa voix, c'est-à-dire, une force ou une intensité constante, lorsqu'on prendra le ton qu'on a coutume de prendre dans la conversation. Au contraire, si nous commençons par le ton le plus haut, notre voix aura un champ moins étendu, et nous serons obligés de la forcer. Nous nous épuiserons, nous parlerons péniblement : or, dès qu'un homme parle avec un sentiment de peine, il produit toujours un sentiment pareil chez ceux qui l'écoutent. Donnez donc à votre voix toute sa force et son volume, mais conservez-lui toujours le ton qu'elle a dans la conversation ordinaire. Prescrivez-vous, pour règle constante, de ne point porter votre voix au delà de ce que vous ne pouvez faire sans un effort extraordinaire et pénible. Tant que vous observerez cette limite, les organes de la parole rempliront leurs fonctions avec aisance, et vous commanderez à votre voix ; mais dès que vous irez au delà, vous ne la gouvernerez plus. Il est encore utile,

pour se faire bien entendre, de fixer ses regards sur quelques-uns des auditeurs les plus éloignés, et de s'envisager comme leur adressant plus particulièrement la parole. Nous donnons naturellement et machinalement le degré de force à notre voix, qui est requis pour être entendu, lorsque ceux à qui nous parlons ne sont pas hors de notre portée. Et comme cela a généralement lieu dans la conversation, il en sera de même lorsque nous parlerons en public. Mais n'oubliez pas qu'en public, comme en simple conversation, on peut déplaire en parlant trop haut. L'oreille en est blessée, parce que les sons lui arrivent sous la forme d'un retentissement confus. D'ailleurs cela donne à l'orateur l'apparence défavorable d'un homme qui veut obtenir l'assentiment de ses auditeurs par la seule force de sa voix.

En second lieu, pour être bien entendu et clairement compris, une articulation distincte est encore plus nécessaire peut-être qu'une voix forte. La quantité ou la force du son, nécessaire pour remplir un vaste espace, est moins grande qu'on ne l'imagine. Avec une articulation distincte, une voix faible pénètre plus loin et se fait mieux entendre qu'une voix forte, mais confuse. C'est donc un point essentiel et auquel l'orateur doit donner toute son attention : il doit faire en sorte que chaque son ait sa juste durée; que chaque syllabe, que chaque lettre soit distinctement entendue, sans prononciation vicieuse, sans affaiblir ou supprimer aucune des articulations qu'il faut faire sentir.

En troisième lieu, pour articuler distinctement, il

faut, dans la prononciation, un certain degré de lenteur. Lorsqu'on précipite la parole, on confond les articulations et le sens. Il est à peine nécessaire d'observer qu'il faut aussi éviter l'excès contraire. Une prononciation traînante et inanimée, qui permet aux auditeurs de précéder toujours celui qui parle, ne peut manquer de les lasser et de rendre un discours insipide. Mais la trop grande rapidité est un défaut bien plus commun, et contre lequel il faut d'autant plus se tenir en garde, qu'il y en a peu de plus difficiles à corriger, quand une fois il a passé en habitude. Prononcer avec la lenteur requise et avec une articulation pleine et claire, c'est le premier objet d'étude que doivent se prescrire ceux qui commencent à parler en public : on ne saurait trop le leur recommander. Une telle prononciation donne au discours du poids et de la dignité : elle aide beaucoup la voix, en facilitant les repos; et permet à l'orateur, en formant des sons plus nourris, d'en faire mieux sentir la force et l'harmonie : elle l'aide à conserver sur lui-même l'empire qu'il ne doit jamais perdre ; tandis qu'un débit rapide et précipité tend à jeter l'âme dans le trouble ; disposition très-défavorable à l'éloquence. « *Promptum sit os*, » dit Quintilien, « *non præceps ; moderatum, non lentum* (1). »

Après avoir donné ses premiers soins au ton et à la conduite de la voix, à l'articulation distincte, au juste degré de lenteur dans le débit, l'orateur doit,

(1) « Que la parole soit prompte, sans être précipitée ; « réglée, sans être lente. »

en quatrième lieu, étudier la bonne prononciation : il doit s'appliquer à donner à chaque mot le son consacré par l'usage de ceux qui parlent bien, et éviter la prononciation grossière, populaire ou provinciale. Cette attention n'est pas moins nécessaire pour se rendre intelligible, que pour parler avec grâce et avec noblesse. On ne peut donner sur ce sujet des instructions claires et détaillées que de vive voix. Il y a cependant une observation qu'il peut être utile de placer ici. En anglais, tous les mots qui sont composés de plus d'une syllabe, ont une syllabe accentuée. L'accent est tantôt sur la voyelle, et tantôt sur la consonne (1). Il est rare qu'il y ait plus d'une syllable accentuée dans un mot anglais, quelque long qu'il soit. Le génie de cette langue veut que la voix marque cette syllabe par un appui plus fort, et qu'elle passe légèrement sur les autres. Dès qu'on connaît bien la place que l'usage ordinaire assigne à l'accent, c'est une règle importante de ne point s'en écarter dans le discours soutenu. On voit souvent les orateurs pécher contre cette règle. Lorsqu'ils parlent en public, ils prononcent autrement qu'ils ne font en conversation familière ; ils appuient sur certaines syllabes et les allongent contre la règle ; ils placent plusieurs accens

(1) L'accent sur une consonne ! —On peut appuyer l'articulation ; mais il semble que l'accent ne peut convenir qu'au son, et que les voyelles seules en sont susceptibles. Nous soumettons cette remarque, avec pleine déférence, aux bons juges en cette matière. *P. P. p.*

sur le même mot, et se persuadent faussement que cela donne au langage plus de force ou de dignité, et à la déclamation plus de pompe : c'est une des grandes fautes que l'on puisse commettre en fait de prononciation. Cette manière de parler, qu'on caractérise quelquefois par l'épithète de théâtrale ou forcée, a un air d'affectation et de recherche, qui la rend également incapable de plaire et de faire impression sur les auditeurs.

Je dois parler maintenant des qualités supérieures du débit; de celles dont l'objet n'est pas seulement de rendre le discours intelligible, mais de lui donner de la force et de la grâce : elles se rapportent à quatre chefs, l'appui de la voix (*emphasis*), les repos, les tons et les gestes. Avant de les discuter, je ferai une remarque générale. Il ne faut pas croire, comme quelques personnes seraient portées à faire, que ces différentes parties du débit ne trouvent leur emploi dans le discours, qu'aux endroits pathétiques ou fort travaillés. Souvent il ne faut ni moins d'attention, ni moins de talent, pour prononcer les morceaux simples et tranquilles, avec l'appui, les repos, les tons et les gestes qui leur conviennent; et dans tout le cours d'une harangue ou d'une discussion, la justesse et la beauté du débit ont la plus grande influence sur l'attention des auditeurs, et sur la force persuasive du discours.

Premièrement, parlons de l'appui de la voix. On entend par-là un son de voix plus plein et plus fort, qui tend à faire remarquer la syllabe accentuée de quelque mot, auquel nous attachons une impor-

tance particulière, et qui indique en même temps son rapport au reste de la phrase. Il faut quelquefois que ce mot, qui porte l'appui, soit indiqué par un ton de voix particulier, aussi-bien que par la force de l'accent. La manière dont on place l'appui de la voix est ce qui donne au discours l'esprit et la vie. Si on le supprime, non-seulement le discours devient froid et inanimé, mais souvent le sens reste ambigu. Pour en donner un exemple, il suffit d'une phrase fort simple, telle que celle-ci : « Irez-vous à cheval « aujourd'hui à la ville ? » Selon la manière dont on place l'appui, cette phrase est susceptible de quatre sens différens (1). Si on la prononce ainsi : « Irez-« *vous*, etc. ? » la réponse peut être naturellement, « Non, j'y envoie quelqu'un à ma place. » Mais si l'on dit : « Irez-vous *à cheval*, etc. ? » on répondra, « Non, « j'irai à pied. » « Irez-vous à cheval *à la ville* ? etc. » « Non, j'irai à la campagne. » « Irez-vous à cheval à « la ville *aujourd'hui* ? » « Non, j'irai demain. » C'est ainsi que, dans un discours public, la force de l'expression dépend souvent de l'appui de la voix; et selon la manière dont nous accentuons, nous donnons à la même pensée des sens tout différens. Dans ces mots, que le Sauveur adresse à Judas, voyez comme la pensée change par la prononciation : « Judas, vous trahissez le fils de l'homme par un bai-

(1) Comme le français n'a pas d'accent affecté à certaine syllabe de chaque mot, l'appui ne peut exister dans cette langue, en tant qu'il n'est que l'accent renforcé; mais en tant que le mot est prononcé avec un ton de voix particulier, cette nuance se fait sentir en toute langue. *P. P. p.*

» ser. » « Vous *trahissez*, etc. » fait tomber le reproche sur ce qu'a d'infâme et d'odieux cette espèce de crime. « Vous trahissez *le fils de l'homme*, etc., » arrête l'attention sur le caractère personnel et le rang éminent du Sauveur. « Vous trahissez le fils de « l'homme *par un baiser*, » indique la lâcheté d'employer, pour perdre un homme, le signe de la plus tendre amitié (1).

Pour apprendre à bien placer l'appui, la grande règle, et, à dire vrai, la seule qu'il soit possible de prescrire, est que l'orateur tâche d'avoir une idée juste des sentimens ou des pensées qu'il exprime, de manière à en bien saisir la force et le sens; car le talent de mettre l'appui sur le mot où il doit être, n'est qu'un continuel exercice de bon sens et d'attention : il n'est pas pour cela de moindre valeur. C'est un de ceux qui font le mieux reconnaître la justesse du goût. Il faut une sensibilité délicate et un jugement sûr pour marquer ainsi par le ton tout ce qui doit frapper les autres. En lisant un chapitre de la Bible, ou tout autre morceau de prose, si l'on fait sentir l'appui avec goût et intelligence, on produit un effet bien différent de celui qui a lieu lorsqu'on le néglige; à peu près comme la même pièce

(1) Blair indique une quatrième place de l'appui dans cette phrase, sur le mot *vous*, qui tend à rappeler la liaison de Judas avec le Sauveur; mais la nature de la *Syntaxe française* ne me semble pas comporter cette nuance. Au surplus, dans ce passage, l'anglais adopte la forme interrogative : *Trahissez-vous? P. P. p.*

de musique, bien ou mal exécutée, affecte différemment l'oreille.

Toutes les fois que l'on doit faire un discours préparé, il serait inutile de le lire, ou de le répéter, avant de le débiter en public, dans le but particulier d'étudier l'appui de la voix, de marquer même avec la plume les mots où il doit être placé, du moins dans les parties les plus touchantes du discours, et de les graver dans sa mémoire. Si l'on en usait ainsi, si l'on étudiait avec plus de soin cette partie du débit, et qu'on ne s'en fiât pas, comme on fait, à l'impulsion du moment, les orateurs seraient abondamment dédommagés de ce léger travail, par l'effet qu'ils ne manqueraient pas de produire. Je dois faire observer en même temps qu'il ne faut pas attacher l'appui de la voix à un trop grand nombre de mots. Ce n'est qu'en usant, à cet égard, d'une sage retenue, que ces mots acquièrent du poids. S'ils reviennent trop souvent, si l'orateur prétend donner une égale importance à tout ce qu'il dit, en plaçant l'appui presque sur tous les mots, on apprend bientôt à n'y faire aucune attention. Multiplier les mots prononcés avec appui et multiplier les mots écrits en italique, sont deux procédés analogues, dont l'effet est de rendre ces signes inutiles.

Après l'appui de la voix, les *repos* appellent l'attention de l'orateur. Il y en a de deux sortes; les repos expressifs, et ceux qui servent à la distinction du sens. Le repos expressif se place à la suite de quelque pensée fort importante, sur laquelle on veut fixer l'attention des auditeurs. Quelquefois aussi on pratique ce

repos avant d'exprimer une telle pensée. Ces repos ont l'effet d'un fort appui de la voix, et sont assujettis aux mêmes règles; en particulier à celle qui prescrit de ne point trop les répéter. Car, comme de tels repos excitent l'attention, et font naître l'attente de quelque chose de fort important, si cette attente est trompée, il en résulte un sentiment pénible et une sorte de dégoût.

Mais l'usage le plus fréquent et le plus considérable du repos est d'indiquer les divisions du sens, et en même temps de permettre à l'orateur de reprendre haleine. L'art de bien placer les repos de cette espèce, est une des parties délicates et difficiles du débit. Dans tous les discours que l'on prononce en public, il faut gouverner sa respiration, de manière à ne pas séparer des mots unis par le sens. Souvent, par de telles coupures, une phrase est mutilée et perd toute sa force. On évitera ce défaut, en ayant soin d'amasser, à l'entrée de chaque membre de phrase, autant de souffle qu'il est nécessaire pour la débiter. C'est une grande erreur de croire qu'on ne doit reprendre haleine qu'à la fin de la période, en laissant tomber la voix. Il est aisé de respirer dans le cours de la période, en profitant des plus légères suspensions; et, par ce moyen, on pourra prononcer les plus longues phrases ou périodes sans gêne, et sans aucune interruption déplacée.

Si, en parlant en public, on a contracté l'habitude d'une sorte de chant, qui exige de lui-même certains repos indépendans du sens, on doit se dire que rien ne peut nuire plus essentiellement au débit. C'est

au sens seul qu'il appartient de régler les repos de la voix; car, à l'instant où il y a suspension de la parole, l'auditeur suppose et cherche quelque chose d'analogue dans la pensée. Les repos dans un discours doivent être placés comme on a coutume de faire dans une conversation sensée; et non d'une manière qui sente l'art, comme il arrive lorsqu'on prend l'habitude de se conformer, en lisant, à la ponctuation commune. La ponctuation est en général fort arbitraire, souvent fausse et capricieuse: elle invite d'ailleurs à une sorte d'uniformité de ton toujours désagréable. En effet, si l'on veut que les repos aient de la grâce et de l'expression, il faut non-seulement les bien placer, mais les accompagner de la voix, en marquant par le ton leur nature; ce qui est plus sûr que de les distinguer par la durée, dont la mesure est si incertaine. Quelquefois une légère suspension de la voix est suffisante; quelquefois, au contraire, il faut y joindre une sorte de cadence; et, en certains cas, cette espèce de cadence, qui annonce la fin de la période. Dans tous ces cas, notre règle invariable doit être de parler comme la nature nous enseigne à le faire, lorsque nous discutons réellement nos plus chers intérêts.

Lorsqu'on lit, ou qu'on récite des vers, on éprouve une difficulté particulière à marquer juste les repos. Cette difficuté résulte de la mélodie du vers, qui impose d'elle-même à l'oreille certaines pauses ou repos: et il est si difficile d'ajuster et de combiner ces pauses avec celles qu'exige la pensée, en évitant de blesser l'oreille ou le sens, qu'il ne faut pas s'é-

tonner de rencontrer si rarement de bons lecteurs en ce genre. Il y a deux sortes de pauses qui appartiennent à la mélodie du vers: celle qui est à la fin du vers, et celle qu'on place dans le cours même du vers, où elle produit ce qu'on nomme la *césure*. Relativement à la pause de la fin, la rime la rend plus sensible, et nous force en quelque sorte à l'observer. Dans les vers blancs, il y a plus de liberté en passant d'un vers à l'autre; quelquefois même on peut le faire sans aucune suspension du sens. Cette circonstance a donné lieu d'élever la question suivante: En lisant des vers de cette espèce, faut-il faire sentir la fin du vers? Au théâtre, où l'on doit toujours éviter d'avoir l'air de parler en vers, il est, je pense, hors de doute que la fin des vers blancs ne doit point être sentie à la prononciation, lorsque le sens n'y veut point de repos. Mais ailleurs cette méthode serait vicieuse; car à quoi servirait la mélodie du vers? ou pourquoi le poëte aurait-il composé en nombres mesurés, si en lisant on les supprime, et si on en fait de la prose? Il faut donc, en lisant les vers blancs, en faire sentir la fin à l'oreille, mais éviter en même temps toute espèce de chant. La fin du vers, lorsque le sens n'exige aucun repos, doit être indiquée, sans hausser ni baisser le ton, par une simple suspension, qui sépare les vers, et n'affecte pas le sens.

L'autre espèce de pause mélodieuse est celle qui se trouve dans le cours du vers, et qui le partage en deux hémistiches. Quoiqu'elle soit de moindre durée que la pause de la fin du vers, elle n'échappe pas à l'oreille. C'est cette pause qu'on nomme *le repos de*

la césure. Dans le vers français héroïque, elle tombe toujours précisément sur le milieu du vers. En anglais, elle peut se placer après la quatrième, la cinquième, la sixième, ou la septième syllabe, et non sur aucune autre. Quand le vers est fait de manière que le repos de la césure coïncide avec un léger repos du sens, le vers peut être lu avec facilité (1); mais s'il arrive que la césure sépare des mots intimement liés par le sens, il y a entre le sens et le son une sorte de lutte qui rend la lecture du vers difficile. La règle, en ce cas, est de n'avoir égard qu'au repos du sens. En négligeant la césure, le vers manquera peut-être d'harmonie; mais le sacrifice du sens produirait un effet encore pire (2).

---

(1) Tels sont ces deux vers du Messie de Pope:

Ye nymphs of Solyma! begin the song;
To heav'nly themes, sublimer strains belong.

(2) C'est ce qu'on peut observer dans ce vers de Milton:

. . . . *What in me is dark*
Illumine; what is low, raise and support. . . .

Le sens indique clairement un repos après *illumine*, c'est-à-dire, après la troisième syllabe; et en lisant il faut le faire sentir, quoiqu'en n'ayant égard qu'à la mélodie, ce mot *illumine* dût se lier à la suite, et que la pause ne dût se marquer qu'à la quatrième ou à la sixième syllabe. Ainsi encore dans le vers suivant de Pope (*Epitre au docteur* Arbuthnot):

I sit, with sad civility I read. . . .

L'oreille indique clairement le repos de la césure après *sad*, à la quatrième syllabe; mais ce serait bien mal lire, que de séparer *sad* de *civility*. Le sens ne permet de repos qu'après la seconde syllabe *sit;* et c'est aussi le seul qu'on doit faire sentir en lisant.

Je passe au ton du débit, qui est distinct de l'appui de la voix et des repos. Il consiste dans les diverses modulations de la voix, dans les notes ou variations de son que l'on emploie en parlant en public. Pour sentir combien le ton a d'influence sur la force et la beauté du discours, il suffit de se rappeler qu'il n'y a aucun sentiment, surtout aucune émotion forte à laquelle la nature n'ait attaché une inflexion de voix qui lui est propre : tellement, que si quelqu'un se disait en colère ou affligé, d'un ton de voix qui ne fût pas d'accord avec ces émotions, au lieu de persuader, il ferait rire. La sympathie est un des principes de notre nature, sur lequel on a le plus de prise, lorsqu'il s'agit de persuader. Tout homme qui parle, a en vue de faire passer dans l'âme de ses auditeurs les sentimens dont il est lui-même animé; mais il ne peut y réussir, qu'en s'exprimant de manière à laisser voir qu'il sent véritablement ce qu'il dit (1). La juste expression des tons, doit donc être

---

(1) « Toutes les choses qui se passent dans l'esprit humain « peuvent être comprises sous deux classes, les idées et les « émotions. J'entends par idées, toutes les pensées qui nais- « sent et se succèdent dans l'esprit; et par émotions, les « efforts que fait l'esprit pour arranger, combiner, séparer « ses idées; ainsi que tous les effets produits par les idées « sur l'esprit même auquel elles appartiennent, depuis l'agi- « tation la plus violente des passions, jusqu'aux sentimens « les plus calmes que puissent produire les opérations de « l'intelligence et de l'imagination. En un mot, l'idée a la « pensée pour objet; celui de l'émotion, est le sentiment in- « terne. Ce qui sert à exprimer la pensée, je l'appelle le lan-

étudiée avec soin par tous ceux qui veulent remplir dignement les fonctions d'orateur.

Le meilleur précepte qu'on puisse donner là-dessus, est de former les tons du discours public sur ceux d'une conversation sensée et animée. On peut observer que tout homme, dans la conversation commune, lorsqu'il parle sur quelque objet qui le touche et qui lui tient fort au cœur, a naturellement un ton et une manière persuasifs. Pourquoi donc sommes-nous si froids et si peu persuasifs dans le discours soutenu, si ce n'est parce que nous quittons le ton naturel, et que nous y substituons une manière de parler affectée et artificielle? Rien ne peut être plus absurde que d'imaginer qu'en montant en chaire, ou en se levant pour parler dans une assemblée publique, on doive renoncer à sa voix ordinaire, pour prendre un ton étudié et des cadences toutes nouvelles. Cette erreur a essentiellement nui au débit chez les modernes; elle a introduit une espèce de chant et une fatigante monotonie dans tous les genres de discours, surtout dans ceux de la chaire. On s'est éloigné de la nature; on a cru donner au discours de la force et de la beauté, en substituant une mélodie recherchée à l'expression simple du

---

« gage des idées; et je nomme langage des émotions, ce « qui exprime le sentiment. L'un emploie comme signes, les « mots; l'autre, les tons. Sans faire emploi de ces deux « sortes de langages, il est impossible de communiquer par « l'oreille, tout ce qui se passe dans l'esprit de l'homme. » SHÉRIDAN, *sur l'art de lire.*

sentiment. Que tout orateur se tienne en garde contre cette séduction : soit qu'il parle dans une chambre, ou qu'il s'adresse à une assemblée publique, qu'il se souvienne toujours qu'il parle. Qu'il suive donc la nature, et qu'il apprenne d'elle comment on doit exprimer les sentimens qu'on a dans le cœur. Imaginez qu'un débat s'élève en conversation entre des hommes graves et instruits, et supposez que vous y prenez part. Représentez-vous les tons, les inflexions de voix que vous prendriez, lorsque vous auriez fort à cœur de vous faire écouter et de captiver les suffrages. Portez ces tons au barreau, en chaire, aux assemblées publiques ; faites-en la base de votre débit ; et vous aurez trouvé le vrai moyen de le rendre agréable et persuasif.

J'ai dit qu'il fallait faire de ces tons de conversation la base du débit dans le discours soutenu ; parce que, lorsqu'on parle en public, il faut quelquefois que ces tons soient un peu exaltés. Dans une harangue travaillée, l'élévation du style et l'harmonie des périodes forcent presque inévitablement la voix à des intonations et modulations plus musicales et plus arrondies que celles de la simple conversation : c'est ce qu'on appelle *déclamer*. Mais, quoique cette manière de débiter s'éloigne fort du ton ordinaire, elle doit toujours être fondée sur le ton d'un entretien noble et sérieux. J'observerai en même temps, que l'usage trop constant du genre déclamatoire, n'est favorable ni à la composition, ni au débit, et que les orateurs qui s'y livrent, courent risque de tomber dans cette monotonie de ton et de cadence,

qu'on leur reproche si généralement. Au contraire, celui qui forme son débit sur la manière dont on parle communément, n'est pas exposé à devenir monotone; ses tons seront variés comme ceux de la conversation. La perfection du débit consiste dans la réunion de ces deux mérites, parler avec aisance et vivacité, déclamer avec noblesse et dignité; en faisant de ces deux manières l'emploi convenable à chacune des parties du discours. Cette perfection est rarement atteinte. La plupart des orateurs forment leur débit au hasard; ils prennent le ton de voix qui plaît à leur oreille, ou que leur suggère l'imitation d'un modèle, et se font ainsi une habitude de prononciation qu'ils ne savent plus varier. Pour terminer sur cet objet, n'oublions pas que l'essentiel est de nous attacher aux tons qui sont la vraie expression du sentiment, et que la nature nous suggère lorsque nous nous entretenons avec nos semblables; de ne point changer notre voix; de ne pas avoir, pour parler en public, une déclamation arbitraire; et de ne pas imaginer, qu'en ce genre on puisse rien trouver de plus beau que la nature (1).

---

(1) Un auteur du dix-septième siècle s'exprime ainsi, dans un Traité, sur le geste et la voix de l'orateur :

.... Loquere; hoc vitium commune, loquatur
Ut nemo, at tensa declamitet omnia voce.
Tu loquere, ut mos est hominum; boat aut latrat ille;
Ille ululat; rudit hic, (fari si talia dignum est);
Non hominem vox ulla sonat ratione loquentem.

JOANNES LUCAS, *de Gestu et Voce*, L. II, Paris., 1675.

« Parlez; c'est un défaut général de ne pas savoir parler, et de

Il me reste à traiter du geste, ou de ce qu'on nomme l'*action du discours*. Il y a des nations qui, dans la simple conversation, font beaucoup plus de gestes que d'autres. A cet égard, les Français et les Italiens ont bien plus de vivacité que nous. Mais il n'y a aucune nation, peut-être aucun individu, quelque flegmatique qu'on le suppose, qui n'accompagne ses paroles de quelques mouvemens du corps, lorsqu'il s'agit de choses qui l'intéressent vivement. Il est donc contre la nature, il est incompatible avec l'intérêt que l'orateur doit prendre à ce qu'il dit, de rester tout-à-fait immobile, de laisser les mots tomber de sa bouche, sans que rien dans sa personne y ajoute l'expression et la vie.

La règle fondamentale relativement à l'action est la même que j'ai établie sur le ton de la voix. Etudiez les regards et les gestes par lesquels les hommes, en parlant entre eux, manifestent ce qu'ils sentent, leur zèle, leur indignation, leur compassion, leurs émotions quelconques, et qu'ils vous servent de modèles. Il y a dans ces gestes et dans ces regards des choses communes à tous les hommes, et d'autres qui n'appartiennent qu'à quelques individus. L'orateur doit faire choix de ceux qui lui sont naturels; car il en est de l'action comme de la voix. Il n'est pas question d'ajuster une suite de mouvemens et de gestes agréables, et de les répéter en public, sans

---

« déclamer toujours. Parlez, comme il sied à un homme.
« L'un mugit, l'autre hurle, un troisième aboie, (s'il est
« permis de s'exprimer ainsi); et personne ne songe à
« donner à sa voix le ton d'un homme raisonnable. »

aucun égard aux habitudes et aux dispositions naturelles. Il faut que tous les gestes, que tous les mouvemens de l'orateur soient empreints de l'expression que la nature lui suggère; sous peine, après beaucoup d'étude, de paraître plein de gêne et de roideur.

Cependant, quoique la nature doive être le fondement de toute cette partie de l'expression oratoire, je ne nie pas que l'art et l'étude ne puissent contribuer à la rendre plus parfaite. Bien des gens manquent de grâce dans leurs mouvemens, et l'on peut diminuer ce défaut par le travail. L'étude de l'action oratoire a pour but principal d'apprendre à éviter les mouvemens gauches ou désagréables, et à exécuter ceux qui sont naturels à l'orateur, de la manière qui lui sied le mieux. On a conseillé, dans ce but, de s'exercer devant un miroir, afin de juger soi-même de ses gestes. Mais peut-être en ce cas notre propre jugement n'est pas le plus sûr; et il pourrait arriver qu'on se vît long-temps au miroir, sans apercevoir ses vrais défauts. Le jugement d'un ami d'un goût éprouvé est bien plus utile. Quant aux règles de détail sur l'action et le geste, on en trouve un grand nombre dans Quintilien, au dernier chapitre du XI[e] livre de ses Institutions; et la plupart des modernes, qui ont écrit sur ce sujet, se sont presque bornés à les traduire. Pour moi, j'ai peine à croire que de telles règles, données de vive voix ou par écrit, puissent être fort utiles, à moins de les mettre en pratique sous les yeux mêmes des disciples (1).

(1) Je donnerai ici quelques indications de ce genre,

J'ajouterai que, pour débiter un discours avec succès, l'orateur doit surtout se garantir d'une sorte

---

pour ceux qui voudront tenter d'en faire usage. En parlant en public, il faut conserver dans le maintien autant de dignité qu'il est possible. Une posture droite est celle qui convient le mieux : cette posture doit être ferme, afin que tous les mouvemens du corps soient libres et faciles. Si l'on se penche, ce doit être du côté des auditeurs ; c'est une expression naturelle d'intérêt et de zèle Quant à l'expression de la physionomie, la règle essentielle est qu'elle soit d'accord avec les paroles ; lorsqu'elle ne doit peindre aucune émotion particulière, un regard ferme et grave convient toujours. Les yeux ne doivent pas rester immobiles, et fixés sur un seul objet, mais se mouvoir avec aisance et se promener sur les auditeurs. Les mouvemens des mains sont la principale partie du geste. Les anciens n'approuvaient pas qu'en aucun cas la main gauche gesticulât seule. Il ne me paraît pas néanmoins que l'œil en soit blessé, quoiqu'il soit naturel que la droite soit plus employée. De fortes émotions exigent que les deux mains gesticulent à la fois et de concert : mais soit des deux mains, soit d'une seule, le point essentiel est que les mouvemens soient libres et aisés. Des mouvemens étroits et restreints n'ont pas de grâce ; c'est pourquoi on prescrit que le geste des mains parte plutôt de l'épaule que du coude. Il est rare que les mouvemens perpendiculaires de haut en bas ou de bas en haut en ligne droite soient bien placés : c'est ce que Shakespear, dans *Hamlet*, appelle *scier l'air avec la main*. Les mouvemens obliques sont en général plus gracieux. Il faut éviter les mouvemens brusques ou légers ; ils ne sont pas nécessaires pour exprimer l'intérêt et la sensibilité. Shakespear donne à cet égard des conseils pleins de bon sens : « Mettez de la « douceur partout, dit-il, et jusque dans l'orage de la pas- « sion, montrez cette espèce de modération qui en corrige « la violence. »

de trouble et d'agitation, qui s'empare souvent de ceux qui commencent à parler en public. Il doit tâcher de se recueillir et d'être maître de lui-même. L'expédient le plus sûr pour cela est de se bien pénétrer de son sujet et de son importance ; d'être beaucoup plus occupé de persuader que de plaire. L'orateur plaira d'autant plus qu'il en fera moins son unique affaire. C'est le moyen le plus sûr et le plus sage de s'élever au-dessus de cette crainte timide qui déconcerte l'orateur, et lui fait oublier ce qu'il doit dire et comment il doit le dire.

Je ne finirai pas sans recommander fortement de se tenir en garde contre toute espèce d'affectation, car elle défigure infailliblement le débit. Quelle que soit votre manière, soyez vous-même ; n'imitez personne, et ne vous faites point un modèle hors de votre propre nature. Tout ce qui est naturel peut plaire avec ses défauts, parce qu'on y reconnaît l'homme, et que c'est un langage qui paraît partir du cœur. Au contraire, un débit plein de grâce et de beautés, mais qui manque d'aisance et de liberté, qui décèle l'art et l'affectation, ne manque jamais de déplaire et de produire un vrai dégoût. Un débit parfaitement correct et parfaitement beau est un don bien rare ; il exige la réunion de trop de talens. Mais il est à la portée du plus grand nombre d'acquérir une manière pressante et persuasive, dont l'effet n'est pas fort inférieur. Il suffit pour cela de se défaire de quelques mauvaises habitudes ; de consentir à suivre la nature ; de parler en public comme on parle en particulier, lorsqu'on est animé par un

grand intérêt. Si quelqu'un a des défauts naturels et considérables, qui affectent le geste ou la voix, il ne peut pas plus mal faire que d'attendre, pour les corriger, le moment de parler en public. Il faut commencer cette réforme dans la conversation ordinaire, et se présenter en public avec ses bonnes habitudes acquises. Car au moment où l'orateur prononce un discours public, il ne faut pas qu'il donne son attention à ses tons et à ses gestes. S'il s'en occupe, à l'instant l'étude et l'affectation se feront sentir; il doit être alors tout entier à son sujet, aux pensées et aux sentimens qu'il veut faire naître, et laisser le soin de son débit à la nature ou à des habitudes contractées à l'avance.

LEÇON XXXIV.

MOYENS DE FAIRE DES PROGRÈS DANS L'ART DE L'ÉLOQUENCE.

J'AI traité à fond des divers genres de discours publics, de la composition et du débit oratoire. Avant de quitter ce sujet, il ne sera pas inutile peut-être de joindre ici quelques observations relatives aux moyens de faire des progrès dans l'art de parler en public, et d'indiquer les études les plus nécessaires pour y parvenir.

Il s'en faut de beaucoup que le talent de l'orateur, dans le sens propre du mot, soit une chose commune ou d'une acquisition facile. Il n'est pas bien difficile sans doute de composer, sur quelque sujet commun, un discours fleuri, et de le débiter de manière à amuser son auditoire. Mais, quoique ce travail ne soit pas sans mérite, l'éloquence, considérée sous le jour où je l'ai présentée, est d'un ordre fort supérieur; c'est un grand effort de l'esprit humain; c'est l'art de commander par la persuasion : son objet n'est pas simplement d'amuser l'imagination; mais de parler à la fois à l'esprit et au cœur; d'entraîner ceux qui nous écoutent, et de faire sur eux une impression profonde et durable. Que de talens naturels et acquis sont indispensables pour atteindre

à ce degré de perfection! Une imagination vive et forte; beaucoup de sensibilité, jointe à un jugement solide et à une grande présence d'esprit; une longue étude du style et de la composition; enfin des qualités extérieures et néanmoins essentielles; une présentation qui n'ait rien de désagréable, quelque grâce même dans le geste, une voix pleine et flexible. Y a-t-il lieu de s'étonner que l'on rencontre si rarement un orateur parfait et accompli à tous égards?

Il ne faut pas néanmoins que cette réflexion nous décourage. Entre la médiocrité et la perfection absolue, il y a un long intervalle. On y découvre plusieurs places, que l'on peut occuper avec honneur. Plus la perfection absolue est rare et difficile, plus il est beau d'en approcher, même sans l'atteindre. Le nombre des orateurs qu'on doit placer au premier rang est peut-être moindre que celui des poëtes qui excellent dans leur genre; mais l'étude de l'éloquence a sur celle de la poésie un avantage: dans la poésie, il faut exceller; on n'y supporte rien de médiocre.:

.....Mediocribus esse poetis
Non homines, non Di, non concessere columnæ (1).

Il n'en est pas de même de l'éloquence: on peut y occuper avec dignité un poste moins élevé. L'éloquence a différens genres et différentes formes; elle peut être simple et tempérée, tout aussi-bien que

(1) Le talent médiocre est toujours sans excuse:
Libraires, hommes et dieux, tout proscrit ce travers.
DARU.

pathétique et sublime. Tel génie, qui ne peut atteindre à ces derniers genres, se fera une réputation honorable dans les autres, et s'y rendra souvent fort utile.

Il importe peu de savoir si c'est l'art ou la nature qui contribue le plus à former l'orateur. En tout genre, il faut que la nature fournisse le germe du talent, et que la culture le développe. La nature fait toujours quelque chose, mais elle laisse beaucoup à faire. Il est sûr que l'étude a plus d'influence pour perfectionner les dons de la nature dans la carrière de l'éloquence, que dans celle de la poésie. Je veux dire, que la poésie peut bien recevoir de la critique d'utiles secours; mais que, sans aucun secours, et par la seule force de son génie, un poëte peut s'élever plus haut qu'un orateur qui n'a jamais étudié les règles du style, de la composition et du débit. Homère dut tout à lui-même; Démosthène et Cicéron durent beaucoup à leur propre travail et aux leçons d'autrui. Après ces observations préliminaires, je passe au principal objet de cette leçon, qui est d'indiquer les moyens de faire dans l'art de l'éloquence de solides progrès.

En premier lieu, il faut mettre en tête et au plus haut rang, le caractère et le mérite personnels. Pour être vraiment éloquent et entraîner la persuasion, avant tout il faut être un homme vertueux. C'était chez les anciens orateurs une maxime reçue: « *Non* « *posse oratorem esse nisi virum bonum* (1). » Il est

(1) « Que l'on ne peut être orateur, si l'on n'est homme de « bien. »

satisfaisant de trouver cette relation entre la vertu et l'un des arts libéraux les plus nobles : et l'on peut, si je ne me trompe, montrer clairement que cette assertion n'est pas un lieu commun de déclamation ; mais qu'elle est fondée sur la vérité et sur la raison.

En effet, premièrement voyez s'il y a rien de plus propre à opérer en vous la persuasion, que la bonne opinion que vous avez de celui qui vous parle, de sa probité, de son désintéressement, de sa candeur, de toutes ses qualités morales. Ces vertus donnent du poids à tout ce qu'il dit : elles y ajoutent même une véritable beauté ; elles nous disposent à l'écouter avec attention et avec plaisir ; elles nous donnent quelque penchant à penser et à sentir comme lui. Si au contraire nous soupçonnons dans l'orateur de la ruse et de la fourbe, un esprit bas et corrompu, son éloquence n'a plus d'effet : elle peut amuser, il est vrai ; mais on l'envisage comme un jeu plein d'artifice, comme de séduisantes paroles dont il faut se défier ; et dès lors, quelle peut être sa force persuasive? Dans la simple lecture même, un auteur que nous estimons nous attache. Mais lorsque celui qui parle est sous nos yeux, lorsqu'il s'adresse à nous personnellement et sur des sujets de haute importance, l'opinion que nous nous formons de son caractère, doit avoir bien plus d'influence.

Cependant, comme on pourrait dire que cette remarque tend à montrer le prix de la réputation de vertu, et non de la vertu même, puisqu'il peut bien se faire que l'on ait l'une sans l'autre, je dois observer ultérieurement que la vertu favorise l'éloquence par

des raisons indépendantes de la confiance qu'elle inspire.

Premièrement, rien n'est plus propre que la vertu à favoriser d'honorables études : elle inspire une émulation généreuse ; elle accoutume au travail ; elle donne à l'esprit toute la liberté nécessaire, en le soulageant du fardeau des passions honteuses, ou malfaisantes, qui sont le plus grand obstacle aux progrès en tout genre. Quintilien s'exprime là-dessus avec beaucoup de justesse : « *Quod si agrorum nimia* « *cura, et sollicitior rei familiaris diligentia, et* « *venandi voluptas, et dati spectaculis dies, mul-* « *tum studiis auferunt ; quid putamus facturas cu-* « *piditatem, avaritiam, invidiam ? Nihil enim est* « *tam occupatum, tam multiforme, tot ac tam va-* « *riis affectibus concisum, atque laceratum, quam* « *mala ac improba mens. Quis inter hæc, litteris,* « *aut ulli bonæ arti, locus ? Non hercle magis quam* « *frugibus, in terra sentibus ac rubis occupata* (1). »

Mais outre cette considération, il y en a une plus importante encore, quoique peut-être on n'y donne

(1) « Si l'administration d'un domaine, ou les soins de l'éco- « nomie domestique ; si la passion de la chasse, ou le goût « des spectacles, absorbent le temps qu'on pourrait donner « à l'étude ; que dirons-nous de la convoitise, de l'avarice, « de l'envie ? Il n'y a rien de si occupé, de si troublé, de « si partagé, de si déchiré, que le cœur de l'homme méchant « et vicieux. Au milieu de ce désordre, quelle place reste-t-il « pour les lettres ou pour les beaux-arts ? Autant sans doute « qu'il en reste au bon grain, dans une terre couverte de « ronces et d'épines. »

pas toujours toute l'attention qu'elle mérite ; c'est que la vertu réelle est la source de tous les sentimens capables de toucher le cœur des autres. Quelque corrompus que soient généralement les hommes, la vertu conserve sur eux son empire. Aucun langage n'est si généralement entendu, que celui par lequel l'homme de bien exprime des sentimens vertueux. L'homme qui en est animé est donc le seul qui puisse, au sens propre du mot, parler au cœur. Dans tous les sujets importans, dans les grandes occasions, les sentimens nobles et élevés ont une force entraînante et irrésistible : ils répandent dans le discours une chaleur qui gagne bientôt les auditeurs, et qui est le principal moyen par lequel l'éloquence opère tous ses prodiges. L'art et l'imitation n'y peuvent rien. Une vertu contrefaite ne produit point ces mouvemens. Il n'y a qu'un sentiment vrai qui transmette de telles émotions. Aussi voyons-nous que les orateurs les plus renommés, tels que Démosthène et Cicéron, n'étaient pas moins distingués par leurs vertus que par leur éloquence : ils étaient animés de l'amour du bien public, et pleins d'un zèle ardent pour le salut de leur patrie. C'est à ces vertus, n'en doutons pas, qu'il faut attribuer en grande partie les effets de leur éloquence ; et les harangues, où respirent ces sentimens généreux, sont aussi celles qui ont été de tout temps le plus admirées.

Rien donc n'est plus nécessaire à ceux qui veulent exceller dans la haute éloquence, que de se faire de vertueuses habitudes, et de donner à leurs sentimens moraux tout le développement, toute la délicatesse

dont ils sont susceptibles. S'ils les laissent s'émousser et se paralyser, ils manqueront, dans l'occasion, des moyens les plus sûrs d'émouvoir. Ils doivent cultiver particulièrement les sentimens et les dispositions qui suivent : l'amour de la justice et de l'ordre, lié à un sentiment d'indignation contre l'insolence et l'oppression ; l'attachement à la probité et à la vérité, joint à la haine de la fraude, de la bassesse et de la corruption ; une âme grande et courageuse ; l'amour de la liberté, de la patrie, du bien public ; un zèle ardent pour toutes les entreprises honorables et utiles ; du respect pour les caractères héroïques et vertueux. Un tour d'esprit froid et sceptique est très-défavorable à l'éloquence ; de même que cette humeur railleuse, qui prend plaisir à déprécier tout ce qui est grand, et à tourner en ridicule ce qui est l'objet de l'admiration générale. Une telle disposition ne présage en aucun genre de bien grands succès ; mais moins encore dans l'art oratoire. Le véritable orateur doit avoir des sentimens généreux, une sensibilité vive, et l'esprit naturellement disposé à admirer les grands objets qui frappent l'imagination des hommes. Aux vertus mâles et fortes, il doit unir une compassion active pour les maux de ses semblables, partager leurs souffrances, ressentir les injures qui leur sont faites. Son cœur, susceptible de toutes les impressions, doit être prêt à revêtir les sentimens d'autrui, à se mettre à la place de ceux dont il épouse ou discute les intérêts. L'orateur doit encore tâcher d'acquérir un heureux mélange de modestie et de fierté. La

modestie lui est indispensablement nécessaire ; on suppose avec raison qu'elle est la compagne du vrai mérite ; et tout ce qui l'annonce captive la bienveillance. Mais cette qualité ne doit pas dégénérer en une timidité excessive. L'orateur doit pouvoir compter assez sur lui-même, pour montrer une honnête assurance, fondée, non sur la présomption et la vanité, mais sur la justice et la vérité de la cause qu'il défend, ou de l'opinion qu'il embrasse : ce sentiment contribue beaucoup à faire sur ceux qui l'écoutent l'impression qu'il a dessein de produire.

Après les qualités morales, la seconde chose requise chez l'orateur est un fonds suffisant de connaissances. Cicéron et Quintilien répètent souvent cette maxime : « *Quod omnibus disciplinis et* « *artibus debet esse instructus orator* (1) ; » c'est-à-dire, que l'orateur doit avoir reçu ce que nous nommons *une éducation libérale*, et s'être formé l'esprit par une étude régulière de la philosophie et des belles-lettres. Il ne faut, en effet, jamais oublier que

La raison des bons vers est la règle première (2).

Le bon sens et l'instruction sont les vrais fondemens de l'éloquence. Aucun art ne peut apprendre à bien

---

(1) « Que l'orateur doit avoir un assortiment complet de « connaissances, et n'être étranger à aucune partie des « études. »

(2) *Scribendi recte sapere est principium et fons.*

HOR. *art. poet.*

parler sur un sujet sur lequel on n'a point acquis des lumières suffisantes : et s'il existe un art qui ait cette prétention, c'est une pure charlatanerie, comparable à celle des anciens sophistes, qui enseignaient à leurs disciples à soutenir sur toute espèce de sujets le pour et le contre. Un tel art sera toujours justement méprisé par les hommes sages. L'étude du style, celle de la composition, et tout l'art oratoire, ne peuvent qu'aider l'orateur à ranger ses matériaux; le fond des matériaux doit venir d'ailleurs, et ne peut être fourni par la rhétorique. Celui qui se propose de plaider au barreau doit acquérir une connaissance profonde du droit, et emprunter de la science et de l'expérience toutes les lumières qui peuvent servir dans cette vocation, soit pour défendre une cause, soit pour convaincre un juge. Celui qui aspire à la chaire doit faire une étude suivie de la théologie, de la religion-pratique, de la morale et de la nature humaine, afin de trouver en lui, sur tous les points qu'il aura à traiter, une abondante source d'instruction et de persuasion. Celui qui veut se mettre en état de siéger dans le conseil suprême de la nation, ou dans toute autre assemblée publique et délibérante, doit étudier avec soin les objets dont cette assemblée s'occupe : il faut qu'il connaisse les formes du tribunal dont il veut devenir membre, le cours de la procédure qu'on y suit, et qu'il donne l'attention la plus soutenue aux faits qui peuvent y devenir le sujet de la délibération.

Outre les connaissances qui appartiennent immédiatement à la vocation qu'il embrasse, l'orateur,

qui veut se placer au premier rang, doit profiter de tous les momens de loisir que lui laissent les occupations de son état, pour cultiver le cercle entier des belles-lettres. L'étude de la poésie servira souvent à embellir son style, lui fournira de vives images, et d'agréables illusions : il tirera encore plus de fruit de l'étude de l'histoire ; car la connaissance des faits, des caractères illustres, et du cours des événemens, est d'un emploi fréquent (1). Dans les occasions les plus importantes où l'éloquence se déploie, un goût cultivé et des lumières étendues sont souvent d'un grand secours. L'orateur y trouve une source d'ornemens, quelquefois même d'argumens solides. Au contraire, le défaut de connaissances, même sur des objets étrangers à sa profession, est un désavantage à plus d'un égard, et donne à ses rivaux une supériorité marquée.

Qu'il me soit permis, en troisième lieu, de recommander, non-seulement l'acquisition des connaissances utiles, mais l'habitude de l'application et du travail : c'est le seul moyen de s'élever au-dessus de la médiocrité dans tous les genres. Il ne faut pas croire que, pour devenir un avocat, un prédicateur, ou enfin un orateur célèbre, il suffise d'une étude

---

(1) *Imprimis vero abundare debet orator exemplorum copia, cum veterum, tum etiam novorum; adeo ut non modo quæ conscripta sunt historiis, aut sermonibus velut per manus tradita, quæque quotidie aguntur, debeat nosse; verum ne ea quidem, quæ a clarioribus poetis sunt ficta, negligere.* QUINTIL. L. XII, cap. 4.

passagère, ou de quelques années de préparation. Ce n'est que par un travail assidu, converti en habitude et prompt à se mettre en activité, qu'on peut remplir les devoirs de cet état. Telle est la loi de la nature; et il faut avoir une bien haute opinion de son génie, pour se flatter d'y faire exception. Cette loi d'ailleurs est digne de la sagesse de son auteur; car, au vrai, c'est le travail qui est l'assaisonnement (1) du plaisir; sans lui la vie est languissante; rien n'est plus contraire au développement des talens honorables et aux vraies et solides jouissances, que cet abattement de l'âme qui naît de l'indolence et de la dissipation. Dans toute espèce d'art, mais surtout dans l'art de parler ou d'écrire, on connaît ceux que la nature y destine, à l'enthousiasme qu'ils ont pour cet art. Cette passion, enflammée par l'objet qu'elle veut atteindre, fait supporter avec plaisir tous les travaux nécessaires pour y réussir. C'était le caractère distinctif des grands hommes de l'antiquité, et ce doit être celui des modernes qui veulent marcher sur leurs traces. Cet honorable enthousiasme est nécessaire à ceux qui étudient l'art oratoire : s'il ne s'allume dans la jeunesse, l'âge mûr sera sans chaleur.

En quatrième lieu, l'étude des grands modèles favorise beaucoup les progrès. Tout homme qui parle et qui écrit, doit tâcher, sans doute, d'avoir une manière qui lui soit propre, et qui caractérise sa composition et son style. L'imitation servile éteint le

(1) *Condimentum.*

génie, ou plutôt annonce qu'il n'existe pas. Mais, d'un autre côté, il n'y a point de génie, quelque original qu'il soit, qui ne puisse profiter et s'aider de l'étude des modèles, soit pour le style, soit pour la composition et le débit. Ces exemples nous ouvrent de nouvelles vues, étendent ou rectifient les nôtres, animent les pensées, excitent notre émulation.

Il est sans doute important de bien choisir ses modèles; et en supposant que ce choix est fait avec discernement, il faut encore prendre garde de se laisser séduire par une admiration aveugle et sans bornes.

Decipit exemplar vitiis imitabile (1).

On ne doit jamais perdre de vue que dans les meilleurs modèles tout n'est pas digne d'être imité. Il faut tâcher de se faire une idée juste des beautés propres à chaque écrivain, ou à chaque orateur, et n'imiter que cela. On ne doit point s'attacher trop à un seul modèle; ce serait le vrai moyen de tomber dans une imitation vicieuse et affectée; on doit au contraire recueillir de toutes parts ce que l'on trouve de plus parfait. On n'attendra pas de moi que je cite ici, en aucun genre, des modèles à suivre parmi les orateurs actuellement vivans. Quant aux écrivains anciens et modernes, dont l'étude peut être utile

---

(1) Un modèle imparfait égare,
S'il a du brillant et du faux;
Souvent un copiste bizarre
N'en imite que les défauts.

DARU.

pour le style et la composition, j'en ai parlé avec tant d'étendue dans les leçons précédentes, qu'il serait superflu de répéter ce que j'ai dit de leurs beautés et de leurs défauts. Il est à regretter, je l'avoue, que la langue anglaise, qui a produit tant de bons ouvrages, fournisse si peu de discours publics, que l'on puisse citer comme des modèles. Les Français en ont davantage. Saurin, Bourdaloue, Fléchier, Massillon surtout, ont porté très-haut l'éloquence de la chaire. Mais le plus nerveux et le plus sublime de leurs orateurs est sans contredit Bossuet, le célèbre évêque de Meaux, dont les Oraisons funèbres sont du ton le plus noble et le plus élevé (1). Quelques-uns des discours de Fontenelle à l'académie française ont de l'élégance et sont agréables à lire. Les critiques français les plus récens vantent beaucoup les plaidoyers de Cochin et de D'Aguesseau.

Il y a une observation importante à faire relativement à l'imitation du style de quelque auteur favori, lorsqu'il s'agit de l'employer dans un discours. Il faut avoir égard à une différence essentielle entre le langage écrit et le langage parlé. Ces deux moyens de

---

(1) M. Crévier, auteur de la *Rhétorique française*, caractérise ainsi ces orateurs : « Bossuet est grand, mais inégal ; « Fléchier est plus égal, mais moins élevé et souvent trop « fleuri ; Bourdaloue est judicieux et solide, mais il néglige « les grâces ; Massillon est plus riche en images, mais moins « fort en raisonnement. Je souhaite donc que l'orateur ne « se contente pas de l'imitation d'un seul de ces modèles ; « mais qu'il tâche de réunir en lui toutes leurs différentes « vertus. » *Vol.* II, *chap. dernier.*

communiquer nos idées ne sont pas les mêmes. Un livre qu'on lit et un homme qu'on écoute ont chacun leur style propre. Dans les livres, on veut de la correction, de la précision, point de répétitions ou de rédondances, un langage soigné. Le discours permet plus d'abondance et de facilité; il soumet à de moins dures entraves; il exige souvent certaines répétitions; donne quelquefois de la grâce aux parenthèses; se plaît à présenter la même pensée sous plusieurs points de vue. La raison en est que les auditeurs sont obligés de saisir cette pensée au passage, et n'ont pas, comme en lisant, l'avantage de revenir en arrière et de s'arrêter sur ce qu'ils ont peine à comprendre. Aussi le style de plusieurs bons écrivains paraîtrait-il guindé, affecté, obscur même, si on en faisait usage dans une harangue populaire. Les périodes de lord Shaftesbury seraient déplacées dans la bouche d'un orateur. Dans certains genres de discours, tels que ceux de la chaire, par exemple, qui peuvent être préparés avec soin, le style des livres paraîtrait moins choquant, que dans ceux où la préparation ne doit pas se montrer. Mais dans tous les genres, il y a assez de différence de la lecture au débit, pour qu'on doive se tenir en garde contre une imitation trop exacte, en passant de l'une à l'autre.

Il y a des auteurs dont la manière d'écrire approche assez de celle dont on parle, pour rendre l'imitation moins dangereuse. On peut ranger dans cette classe Swift et lord Bolingbroke. Le premier, quoique très-correct, conserve toujours l'aisance et

la manière naturelle d'un homme qui parle : c'est même un de ses principaux mérites. Le style de lord Bolingbroke a plus d'éclat, il est plus déclamatoire ; mais c'est encore le style d'un homme qui parle, ou plutôt qui harangue. Ses écrits politiques (auxquels seuls cette observation s'applique), ressemblent beaucoup plus à des discours déclamés avec véhémence dans une nombreuse assemblée, qu'à des ouvrages composés dans le silence du cabinet et destinés à être lus. Ils ont toute l'abondance, le feu, les pressantes redites, que l'on aime dans un orateur ; trop peut-être pour un écrivain. On doit sans doute regretter que la matière en soit commune ou de mauvais aloi ; car sa manière et son style pourraient être utiles à étudier.

En cinquième lieu, indépendamment de l'étude des bons modèles, l'exercice fréquent de la composition et de la parole est très-nécessaire pour se former à l'éloquence. La composition la plus utile est sans doute celle qui a quelque rapport avec la profession à laquelle on se destine. C'est ce qu'on ne doit jamais perdre de vue. Il faut se familiariser peu à peu avec le genre d'éloquence dans lequel on a dessein d'exceller. Mais je ne dois pas négliger de recommander également à tous, de ne se permettre en aucun genre aucune composition négligée. Tout homme qui aspire à parler ou à écrire correctement, doit, dans les moindres compositions, dans une lettre, dans la conversation même, faire aussi bien qu'il peut, et observer toutes les convenances. Je ne veux pas dire qu'il doive toujours écrire ou parler d'un

style travaillé et qui sente l'art : ce serait le vrai moyen de tomber dans la roideur et l'affectation, défauts pires mille fois que la plus extrême négligence. Mais il faut observer qu'il y a en toutes choses une manière qui sied, et une manière gauche ou ridicule. La première est très-souvent la plus facile, et la plus négligée en apparence ; mais pour la saisir, il faut de l'attention et du goût. On doit donc tâcher de s'en faire une juste idée, et ne la point perdre de vue.

On a toujours recommandé aux élèves des exercices d'éloquence, pour se préparer à parler en public et à traiter des affaires réelles. Les assemblées et les sociétés qu'il forment dans ce but, lorsqu'elles sont bien dirigées, peuvent avoir de bons effets. Elles favorisent l'acquisition des connaissances et animent les études, en donnant lieu de faire des recherches sur les sujets mis en discussion ; elles excitent l'émulation, et familiarisent insensiblement aux débats des assemblées populaires ; elles accoutument les jeunes orateurs à connaître leurs propres forces, et à conserver en parlant l'empire sur eux-mêmes, qu'il importe si fort d'acquérir : enfin, ce qui est peut-être d'un plus grand prix, elles donnent cette facilité d'expression, cette provision de mots (1), que l'exercice seul peut procurer.

Mais les assemblées dont je parle sont des associations académiques, peu nombreuses, composées de jeunes étudians à peu près de la même classe, et qui,

(1) *Copia verborum*.

suivant les mêmes études et probablement la même carrière, s'assemblent sans bruit et sans éclat, pour s'aider mutuellement dans leurs travaux et se préparer à remplir un jour avec honneur des fonctions graves et importantes. Quant à ces sociétés publiques et mêlées, composées d'une multitude d'individus de tout rang et de toute profession, qui n'ont d'autre lien commun qu'une sotte fureur de parler en public; d'autre but que de faire admirer leurs prétendus talens; de telles institutions ne sont pas simplement inutiles, elles sont décidément nuisibles. Il y a tout lieu de craindre qu'elles ne deviennent des écoles de licence, de faction, d'insolence et de folie. Elles égarent des hommes qui pouvaient, dans leur vocation, devenir des membres utiles de la société; et leur font concevoir la ridicule espérance de se faire une réputation, en s'occupant de sujets qui détournent leur attention de leurs affaires, et qui sont à tous égards beaucoup au-dessus de leur portée.

Les assemblées même, dans lesquelles les jeunes gens qui se livrent à l'étude de l'éloquence ont en vue de se former mutuellement à cet art, demandent à être bien dirigées, pour qu'ils en tirent quelque fruit. Si les sujets de discours sont mal choisis; si l'on permet d'y traiter des questions ridicules ou indécentes; si l'on s'y livre à de vaines déclamations, au mépris du bon sens; si l'on s'y accoutume à parler au hasard, sur tous les sujets, sans une préparation suffisante; de telles associations n'auront d'autre effet que d'apprendre à discourir avec une sotte confiance, et l'on peut être sûr qu'on y contractera tous

les défauts et les travers du mauvais goût. J'invite donc tous ceux qui ont formé de telles associations, premièrement, à faire une grande attention au choix des sujets qu'on y traite ; qu'ils soient utiles et dignes de l'attention d'un homme sage ; qu'ils soient tirés du sein des études, ou d'objets liés au goût et à la morale, aux actions des hommes et au cours ordinaire de la vie. En second lieu, je leur conseille d'user sobrement de ces sortes d'exercices ; de ne pas prendre souvent la parole, et jamais sur des sujets dans lesquels ils reconnaissent leur ignorance ou leur défaut de maturité ; qu'ils ne parlent donc que lorsqu'ils ont amassé les matériaux d'un discours, et qu'ils les ont digérés par la méditation. En troisième lieu, lorsqu'ils parleront, qu'ils aient constamment en vue le bon sens, la persuasion, et non une vaine ostentation d'éloquence. A cet effet je répéterai ici, en quatrième lieu, le conseil que je donnais dans une précédente leçon, de prendre toujours, dans la discussion, le parti qu'on trouve le plus juste et le plus vrai ; et d'employer, pour le défendre, les argumens qui paraissent, à celui qui parle, les meilleurs et les plus solides. C'est par de tels moyens, que les jeunes gens se formeront peu à peu une manière de parler mâle, correcte et persuasive.

Il ne me reste plus qu'à examiner à quel point l'étude des auteurs, qui ont traité de la critique et de la rhétorique, peut favoriser nos progrès dans l'art de l'éloquence. Il ne faut pas sans doute négliger cette étude ; cependant je n'oserais dire qu'on doive en espérer de grands avantages. Pour les traités

en forme sur l'art de parler en public, il faut recourir aux anciens. Dans les temps modernes, par des raisons que j'ai indiquées, l'éloquence, envisagée comme un art, n'a jamais été beaucoup un objet d'étude; elle n'a pas parmi nous ces effets prodigieux qu'elle avait dans les anciens états démocratiques; et par cette raison aussi, elle n'a pas été cultivée avec le même soin. Quoiqu'il y ait eu chez les modernes de très-bons ouvrages de critique en différens genres, on ne s'est pas beaucoup exercé sur celui de l'éloquence ou des discours publics; et le peu qu'on a fait à cet égard, a été principalement puisé dans les ouvrages des anciens. Un écrivain, tel que Jean Gérard Vossius, qui a compilé sans distinction, dans un volumineux recueil, toutes les choses utiles et inutiles qu'il a pu trouver dans les écrivains grecs et romains, suffirait seul pour dégoûter de l'étude de l'éloquence. Les Français ont plus produit en ce genre que les Anglais. J'ai cité ci-dessus avec éloge les écrits du célèbre archevêque de Cambray. Rollin, Le Batteux, Crévier, Gibert, et plusieurs autres critiques français, ont aussi écrit sur l'art oratoire. Mais quoiqu'on puisse tirer quelque utilité de leurs ouvrages, ils ne méritent point toutefois une recommandation particulière.

C'est donc enfin aux auteurs anciens et originaux qu'il faut principalement recourir. Et c'est un juste sujet de reproche, pour ceux que leur état appelle à parler en public, d'être étrangers à leurs écrits. Les auteurs anciens qui ont écrit sur la rhétorique, ont tous,

à la vérité, comme je l'ai dit, le défaut d'être trop systématiques. Ils portent leurs prétentions trop loin : ils veulent faire de la rhétorique un art parfait, et tellement complet, qu'il fournisse à l'invention des matériaux sur tous les sujets; en sorte qu'on serait tenté de croire qu'ils se flattaient de former un orateur au moyen de leurs règles, et par des procédés aussi mécaniques que ceux par lesquels on pourrait former un charpentier; tandis que, dans la réalité, tout ce que l'art peut faire, est de rassembler quelques observations propres à éclairer le goût, et à indiquer au génie la route qu'il doit suivre.

Aristote posa les fondemens de tout ce qu'on a écrit depuis sur ce sujet. Ce génie étonnant et vaste, qui honora la nature humaine, et répandit la lumière sur un si grand nombre de sciences différentes, rechercha avec une grande sagacité les vrais principes de la rhétorique. Il paraît que ce philosophe fut le premier qui retira la rhétorique des mains des sophistes, et la soumit aux règles du raisonnement et du bon sens. On trouve dans la *Rhétorique d'Aristote* des observations sur les passions et sur les mœurs, qui sont au nombre des plus profondes que l'on ait jamais publiées; quoique dans ce traité, comme dans tous ses ouvrages, l'extrême concision nuise souvent à la clarté. Les rhéteurs grecs qui lui succédèrent, et dont, pour la plupart, les écrits sont perdus, firent faire des progrès à la science, en travaillant sur la même base. Il y en a deux dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous, Démé-

trius de Phalère (1), et Denis d'Halicarnasse. Tous deux ont écrit sur la composition de la phrase, et méritent qu'on les étudie, surtout Denis, qui est un critique exact et judicieux.

Il est presque superflu de recommander les ouvrages où Cicéron traite de la rhétorique. Tout ce qu'un orateur si éminent a écrit sur l'éloquence, ne peût manquer d'exciter l'attention. Le plus considérable de ses ouvrages sur ce sujet est celui qui est intitulé : *De l'Orateur* (2) : il est divisé en trois livres. Aucun traité de Cicéron n'est plus achevé ; le dialogue a beaucoup d'élégance ; les caractères en sont soutenus ; l'ouvrage, dans son ensemble, est agréable à lire et d'une beauté frappante : on y trouve, il est vrai, beaucoup de digressions ; ses règles et ses observations paraissent quelquefois trop vagués et trop générales ; mais on y peut puiser des instructions utiles, et il ne peut être indifférent d'apprendre l'idée que Cicéron se faisait de l'éloquence. Le traité, intitulé l'*Orateur* (3), adressé à Brutus, est aussi fort intéressant : et en général tout ce que Cicéron a écrit sur la rhétorique tend à donner de l'éloquence l'idée la plus grande et la plus

(1) Le petit *Traité de l'interprétation* qui porte le nom de Démétrius de Phalère n'est pas de lui, au jugement des meilleurs critiques. Quelques-uns l'ont attribué à Denis d'Halicarnasse. FABRICIUS, *Bibl.*, gr. vol. IV, p. 423, cité par BRUCKER, *Hist. phil.* t. I, p. 859. *P. P. p.*

(2) *De Oratore.*

(3) *Orator ad M. Brutum.*

sublime ; à former le goût, à inspirer pour cet art un noble enthousiasme, heureux présage des succès.

Mais de tous les auteurs anciens qui ont écrit sur l'art oratoire, le plus instructif et le plus utile est sans contredit Quintilien. Je connais peu de livres où le bon sens abonde plus, où l'on découvre un goût plus pur et plus exact que dans les Institutions oratoires de cet auteur. On y trouve répandus presque tous les principes de la saine critique ; toutes les idées anciennes relatives à la rhétorique y sont rangées dans le meilleur ordre : et Quintilien lui-même est un écrivain très-éloquent. Quoique quelques parties de ses ouvrages contiennent des détails trop étendus sur le système artificiel et technique, qui de son temps était en vogue, et que, par cette raison, elles puissent paraître sèches et ennuyeuses, je ne saurais conseiller de renoncer à les lire, et de rien omettre de ses Institutions. Dans la carrière du barreau, ces parties techniques même peuvent être de quelque usage. On trouverait enfin difficilement parmi ceux qui se sont appliqués à l'étude de l'art oratoire, aucun auteur d'un jugement aussi net et aussi sain.

LEÇON XXXV.

COMPARAISON DU MÉRITE DES ANCIENS ET DES MODERNES ; DES OUVRAGES HISTORIQUES.

J'AI terminé la partie de ce Cours qui traite de l'art oratoire ou des discours publics ; et j'ai tâché, autant que me le permettait la nature du sujet, d'en former une sorte de système. Il me reste à considérer les divers genres de composition en prose et en vers, et à indiquer les principes de critique qui s'y rapportent. Il serait facile de donner une grande étendue à cette partie de l'ouvrage que j'ai entrepris ; mais je sens que des discussions critiques, poussées trop loin, deviennent frivoles et ennuyeuses. J'éviterai donc soigneusement toute inutile prolixité ; et en même temps je n'omettrai, j'espère, rien d'essentiel sous chacun des différens chefs dont je parlerai.

Je suivrai la même méthode dont j'ai fait usage jusqu'ici, et qui seule peut donner quelque prix à cet enseignement. J'exposerai librement sur chaque sujet ma manière de penser ; et je n'aurai égard à l'autorité qu'autant qu'elle me paraîtra fondée sur le bon sens et la raison. Dans mes leçons précédentes, il m'est souvent arrivé de citer des passages des anciens auteurs classiques, pour en faire remarquer les beautés, quelquefois aussi pour en indiquer les

défauts. J'aurai dans la suite occasion d'en user de même, en envisageant leurs ouvrages sous un point de vue plus général. Il paraît donc convenable, avant d'aller plus loin, de faire quelques observations sur le mérite des anciens comparé à celui des modernes; afin de déterminer, d'une manière raisonnée, le fondement du respect que l'on témoigne si généralement pour les anciens. Ces observations sont d'autant plus nécessaires, que ce sujet a donné lieu, dans la république des lettres, à des discussions très-vives ; elles serviront d'ailleurs à répandre de la clarté sur ce que je me propose de dire relativement aux différentes espèces de composition.

C'est un phénomène remarquable, et qui n'a point échappé à l'observation des hommes attentifs, que les écrivains et les artistes les plus distingués par leurs talens et leur génie, ont paru le plus souvent en très-grand nombre aux mêmes époques, et, pour ainsi dire, tous à la fois. Certains siècles en ont été dépourvus ; tandis qu'il y en a eu d'autres où la nature semble avoir déployé toute sa force productive en ce genre, et avoir répandu le génie et les talens avec profusion. On en a donné diverses raisons; certaines causes morales sont assez évidentes : telles sont les circonstances favorables tenant aux mœurs et au gouvernement; les encouragemens donnés par quelques grands hommes ; l'émulation excitée entre les hommes de génie. Mais comme ces causes ont paru insuffisantes, on a eu recours, pour expliquer le phénomène, à des causes purement physiques. L'abbé du Bos, dans ses *Réflexions sur la poésie et*

la peinture, a rassemblé un grand nombre d'observations pour prouver l'influence que l'air, le climat, et d'autres causes naturelles, peuvent avoir sur le génie. Mais quelles que soient enfin les causes agissantes, le fait du moins est indubitable ; et l'on ne peut nier qu'il n'y ait eu certains siècles ou périodes beaucoup plus favorisés que d'autres à cet égard, et remarquables par les productions du génie. Les savans comptent quatre siècles privilégiés. Le premier est le siècle des Grecs, qui commença vers le temps de la guerre du Péloponèse, et s'étendit jusqu'à celui d'Alexandre-le-Grand. Dans le cours de cette période, on vit paraître Hérodote, Thucydide, Xénophon, Socrate, Platon, Aristote, Démosthène, Eschine, Lysias, Isocrate, Pindare, Eschyle, Euripide, Sophocle, Aristophane, Ménandre, Anacréon, Théocrite, Lysippe, Apelle, Phidias, Praxitèle. Le second siècle est celui des Romains, qui n'a guère plus d'étendue que la vie de César et d'Auguste. Nous y trouvons Catulle, Lucrèce, Térence, Virgile, Horace, Tibulle, Properce, Ovide, Phèdre, César, Cicéron, Tite-Live, Salluste, Varron et Vitruve. Le troisième siècle est celui de la renaissance des lettres sous les papes Jules II et Léon X. Alors fleurirent l'Arioste, le Tasse, Sannazar, Vida, Machiavel, Guichardin, Davila, Erasme, Paul-Jove, Michel-Ange, Raphaël et le Titien. Le quatrième siècle est celui de Louis XIV et de la reine Anne. Alors fleurirent en France, Corneille, Racine, le cardinal de Retz, Molière, Boileau, La Fontaine, Jean-Baptiste Rousseau, Bossuet, Fénélon, Bourdaloue,

Pascal, Mallebranche, Massillon, La Bruyère, Bayle, Fontenelle, Vertot; et en Angleterre, Dryden, Pope, Addison, Prior, Swift, Parnell, Arbuthnot, Congreve, Otway, Young, Rowe, Atterbury, Shaftesbury, Bolingbroke, Tillotson, Temple, Boyle, Locke, Newton, Clarke.

Lorsqu'on parle des anciens et des modernes, par voie de comparaison, on entend en général par anciens ceux qui ont vécu dans le cours des deux premières périodes, en y comprenant un ou deux auteurs qui les ont précédées, et particulièrement Homère. Par modernes, on entend ceux qui ont fleuri dans les deux périodes plus récentes, en y comprenant les écrivains éminens qui les ont suivies jusqu'au moment où l'on parle. Toute espèce de comparaison entre ces deux classes d'écrivains doit nécessairement être vague et imparfaite, puisqu'elle comprend un si grand nombre de genres différens et des génies si divers et si inégaux. Mais ceux qui se plaisent à ces sortes de parallèles, se bornent ordinairement à deux ou trois génies de chacune des deux classes qu'ils comparent. La question fut vivement débattue en France, entre Boileau et Mad. Dacier, d'un côté, en faveur des anciens; et Perrault et la Motte, de l'autre, pour les modernes. De part et d'autre, on se jeta dans l'extrême. Aujourd'hui encore, on voit les gens de lettres et tous les hommes d'un goût exercé, pencher pour l'une ou l'autre de ces opinions. Quelques réflexions pourront jeter du jour sur ce sujet, et nous aider à juger sainement de cette controverse.

Si aujourd'hui, parmi nous, au dix-huitième siècle, quelqu'un entreprenait de décrier les anciens auteurs classiques, et prétendait avoir découvert qu'Homère et Virgile étaient des poëtes très-médiocres; que Démosthène et Cicéron n'étaient point de grands orateurs, nous pourrions hasarder de lui dire qu'il a fait un peu trop tard cette découverte. La réputation de ces écrivains est trop solidement établie pour que des argumens puissent l'ébranler; car c'est sur le goût presque universel des hommes qu'elle se fonde, et ce goût a été éprouvé par une longue succession de siècles. On peut faire remarquer dans leurs ouvrages quelques imperfections, citer des passages fautifs : où trouver, en effet, dans les ouvrages des hommes, quelque chose de parfait ? Mais si l'on prétendait décréditer ces productions si estimées, ou prouver que c'est injustement qu'on les vante et qu'on les admire, on pourrait opposer à ce paradoxe un argument qui équivaut presque à une démonstration : celui qui le propose a tort; car il a contre lui la nature humaine. En matière de goût, en poésie, en éloquence, à qui faut-il en appeler? où est le modèle et la règle? quel est le juge en dernier ressort? N'est-ce pas, comme nous l'avons ci-devant reconnu, au sentiment général des hommes que nous devons avoir recours? Ce sentiment a été suffisamment consulté. Il y a un grand nombre de siècles que, chez presque toutes les nations civilisées, le public, exempt de toutes préventions, a pro-

noncé ; il a donné à ces écrivains son suffrage : ce jugement est sans appel.

En matière de raisonnement, les hommes peuvent persévérer long-temps dans l'erreur : des argumens nouveaux peuvent les en faire sortir ; des propositions, fondées sur la science et sur les faits, peuvent être réfutées par une science plus étendue ou par des faits nouveaux et mieux constatés : voilà pourquoi l'ancienneté d'un système de philosophie, et la faveur dont il a joui, ne sont point un titre suffisant pour le faire adopter. Le monde, en vieillissant, doit devenir, sinon plus sage, du moins plus savant. En supposant qu'on puisse douter lequel, d'Aristote ou de Newton, fut le plus grand génie ; la philosophie de Newton n'en doit pas moins prévaloir sur celle d'Aristote, par les découvertes récentes qu'Aristote n'a pu connaître. Mais on ne peut point en dire autant des objets de goût, qui dépendent du sentiment et non de la science. Vouloir détromper les hommes à cet égard, comme dans les objets de philosophie, est une prétention vaine ; car le sentiment universel est le sentiment naturel ; et, parce qu'il est naturel, il est vrai. La réputation de l'Iliade et de l'Énéide est donc au-dessus de toute atteinte, par cela seul qu'elle a subi l'épreuve du temps ; quoique la philosophie d'Aristote et de Platon puisse être librement contestée.

C'est en vain encore qu'on prétendrait que la réputation des anciens poëtes et orateurs est due à l'autorité, au pédantisme, à des préjugés d'éduca-

tion, qui se sont transmis d'âge en âge. Ce sont, il est vrai, les auteurs qu'on nous met dans les mains au collége; et cette circonstance nous inspire de bonne heure des préventions en leur faveur. Mais comment se sont-ils emparés de nos colléges et de nos écoles? C'est évidemment au moyen de la haute réputation dont ils jouissaient parmi leurs contemporains. Le grec et le latin n'ont pas été toujours des langues mortes. Il y a eu un temps où Homère, Virgile et Horace, étaient vus sous le même aspect que le sont aujourd'hui Dryden, Pope et Addison. Ce n'est pas aux commentateurs et aux universités que les classiques doivent leur renommée : ils ne sont devenus classiques et livres de collége, qu'en conséquence de l'admiration qu'avaient conçue pour eux les meilleurs juges de leur temps et de leur nation. Déjà, du temps de Juvénal, qui écrivait sous Domitien, nous voyons Horace et Virgile mis dans les mains de la jeunesse comme des objets d'étude et des modèles de goût.

Quot stabant pueri, cum totus decolor esset
Flaccus, et hæreret nigro fuligo Maroni (1).

Sat. 7.

Ainsi de cette vérité, que la réputation des anciens classiques a été établie de bonne heure, qu'elle a été durable, et s'est répandue au loin chez les

---

(1) « La fumée de toutes les lampes, en nombre égal à « celui des écoliers, a décoloré Horace, et couvert de suie « Virgile. »

nations les plus civilisées, on peut conclure en sûreté que cette réputation n'est pas usurpée, et doit avoir son fondement dans le mérite de leurs écrits.

Soyons toutefois en garde contre cette vénération aveugle pour les anciens, qui fait admirer implicitement tout ce qui vient d'eux. J'ai posé un principe qui peut nous servir de guide pour comparer avec impartialité les anciens et les modernes. Quelle que soit la supériorité que les premiers puissent avoir eue relativement au génie, on doit convenir que, dans tous les arts où le progrès naturel des connaissances a pu produire quelque effet sensible, les modernes doivent nécessairement avoir sur eux quelque avantage. A quelques égards on peut envisager le monde comme un individu qui gagne toujours quelque chose à mesure qu'il avance en âge. Ses progrès, il faut l'avouer, n'ont pas été toujours en proportion des siècles dont se compose sa durée; il en a passé plusieurs dans une profonde léthargie; mais toutes les fois qu'il en est sorti, il a su profiter, plus ou moins, des découvertes qui avaient précédé son réveil. De temps en temps on a vu paraître d'heureux génies, capables de perfectionner les inventions anciennes et d'en produire de nouvelles. Avec un assortiment convenable de matériaux, un génie médiocre peut faire plus de progrès qu'un grand génie, à qui ces matériaux manquent.

Voilà pourquoi, dans la physique, l'astronomie, la chimie, et les autres sciences qui supposent de vastes connaissances et beaucoup de faits bien observés, les philosophes modernes ont sur les anciens

une supériorité incontestable. Je suis porté à croire que, dans les matières de pur raisonnement, il y a chez les modernes plus de précision : cela peut tenir à des communications littéraires plus étendues, qui ont développé et aiguisé les facultés de l'esprit humain. Il y a aussi quelques études, relatives au goût et aux belles-lettres, sur lesquelles il faut convenir que le progrès de la société doit avoir eu une heureuse influence : telle est, par exemple, l'histoire. Il y a certainement de nos jours, chez les différentes nations de l'Europe, plus de connaissances politiques qu'il n'y en avait à Rome et dans la Grèce ancienne. Nous connaissons mieux la nature du gouvernement, parce que nous l'avons observée sous un plus grand nombre de formes et de révolutions. Le monde est plus à découvert qu'il n'était autrefois; le commerce a pris plus d'étendue; le nombre des peuples civilisés s'est accru; partout des postes sont établies; les communications sont devenues plus faciles; et, par-là même, la connaissance des faits, plus prompte et plus générale. Toutes ces circonstances sont pour les historiens modernes des avantages importans, dont je montrerai qu'ils ont su quelquefois se prévaloir. Dans les genres de poésie les moins simples, on doit aussi convenir peut-être que, du côté de l'exactitude et de la régularité, les modernes ont acquis quelque chose. Dans les ouvrages dramatiques, aidés des anciens modèles, ils ont appris à jeter plus de variété dans les caractères, à mieux conduire l'intrigue, à donner plus

d'attention à la vraisemblance et aux règles de la décence.

Tels sont, à mon avis, les points principaux sur lesquels nous pouvons prétendre à la supériorité : et ils ne s'étendent pas aussi loin qu'on pourrait l'imaginer à la première vue ; car si la force du génie est d'un côté, elle aura, du moins dans les ouvrages de goût, un poids capable de l'emporter sur tous les effets de la correction et des lumières : et pour reprendre notre comparaison de l'âge du monde avec l'âge d'un homme, on peut dire, non sans raison, que si les siècles, en s'accumulant, donnent au monde plus de science et de culture, sa jeunesse avait plus de vigueur, plus de feu, plus de cet enthousiasme qui est propre au génie. C'est, à ce qu'il semble, le trait caractéristique des anciens, tant poëtes qu'orateurs et historiens, lorsqu'on les compare aux modernes. On trouve chez les anciens des conceptions plus hautes, plus de simplicité, plus d'originalité : les modernes ont quelquefois plus d'art ; ils sont plus corrects ; mais leur génie se déploie avec moins de vigueur. Cette observation est cependant sujette, comme toutes les règles générales, à quelques exceptions : car pour le feu poétique et le génie original, Milton et Shakespear ne le cèdent à aucun poëte d'aucun temps.

Il est à propos d'observer que, dans les temps anciens, il y eut des circonstances très-favorables aux grands efforts du génie. Le savoir était alors plus rare qu'il n'est aujourd'hui, et d'une acquisition plus

difficile. Ce n'était pas aux écoles et aux universités qu'avaient recours ceux qui voulaient acquérir quelque distinction dans les lettres ; ils n'avaient pas à leur portée cette facile ressource : ils voyageaient pour s'instruire, dans des contrées lointaines, en Egypte et chez les peuples de l'Orient. C'est-là qu'ils allaient chercher les monumens de la science. Ils conversaient avec les prêtres, les philosophes, les poëtes, avec tous ceux en un mot qui s'étaient fait un nom, et revenaient dans leur propre pays, pleins des découvertes qui étaient le fruit de leurs recherches, émus et animés par le spectacle de tant d'objets rares et nouveaux pour eux. Les lumières qu'ils avaient acquises, comparées à l'instruction moderne, leur avaient coûté plus de peines, excitaient en eux plus d'enthousiasme, leur valaient enfin plus d'honneur et de récompenses. Le nombre de ceux qui avaient l'occasion et les moyens de s'instruire de la sorte était moindre ; mais ceux qui se distinguaient par leur savoir, étaient sûrs d'acquérir une réputation brillante, et même le respect des peuples, de toutes les récompenses, la plus propre à enflammer le génie. Hérodote lut son histoire à la Grèce assemblée aux jeux olympiques, et y fut couronné publiquement. Dans le cours de la guerre du Péloponèse, lorsque l'armée d'Athènes eut été défaite en Sicile, et que l'ordre eut été donné par les vainqueurs de mettre à mort les prisonniers, ceux d'entre eux qui purent réciter des vers d'Euripide furent exceptés de la commune sentence, par respect pour ce poëte, dont Athènes était la patrie. Ces hommages rendus

au génie surpassent tout ce que les mœurs et les usages modernes permettent de lui accorder.

L'art d'écrire est considéré parmi nous, comme un talent moins difficile et moins méritoire.

Scribimus indocti, doctique poëmata passim (1).

Nous écrivons beaucoup plus négligemment que les anciens et avec moins de gêne ; on attache moins d'importance à exceller en ce genre : il faut moins d'effort, parce qu'on a plus de secours. Au moyen de l'impression, les livres sont devenus communs et d'un accès facile ; l'éducation littéraire est plus aisée. Il résulte de toutes ces circonstances, que les génies médiocres sont répandus partout avec profusion ; mais il n'est donné qu'à un bien petit nombre de s'élever plus haut et de se faire jour au milieu de tant de rivaux. Les secours si multipliés, qui nous sont offerts dans tous les genres de composition, sont moins propres, selon le chevalier Temple, qui était bon juge en ces matières, à favoriser les efforts du génie naturel, qu'à en diminuer l'énergie. « Il est « très-possible, » dit cet auteur ingénieux, dans son *Essai sur les anciens et les modernes*, « que les « hommes y perdent plus qu'ils n'y gagnent ; qu'ils « ôtent à leur génie une partie de sa force, en le « formant sur celui d'autrui ; qu'ils aient moins de « lumières acquises par leurs propres efforts, parce

---

(1) Chaque ouvrier enfin se borne à son ouvrage,
Tandis qu'habile ou non, tout veut faire des vers.

DARU.

« qu'ils se contentent des lumières de leurs devan-
« ciers. C'est ainsi qu'un homme qui ne fait que
« traduire, ne deviendra jamais poëte; c'est ainsi
« encore que ceux qui comptent sur la charité d'au-
« trui, et non sur leur propre travail, demeurent
« toujours pauvres. Qui sait même, » ajoute-t-il encore,
« si le savoir ne peut point affaiblir les facultés
« inventives, dans l'homme que la nature a favorisé
« de ses dons; si le poids d'un si grand nombre de
« pensées et de notions d'autrui ne peut point étouf-
« fer celles qui lui sont propres; à peu près comme
« en entassant le bois on éteint une faible étincelle,
« qui sans cela aurait produit de vives flammes?
« L'esprit et le corps se fortifient bien plus par la
« chaleur de l'exercice que par celle des vêtemens:
« souvent même cette chaleur étrangère, poussée à
« un certain point, produit la langueur, et affaiblit
« la constitution. »

Quelle qu'en soit enfin la cause, c'est un fait que dans la plupart des genres de composition, les anciens nous ont fourni les meilleurs modèles. Pour l'exactitude, aussi-bien que pour l'étendue des idées, dans les différentes parties de la philosophie, c'est aux modernes qu'il faut avoir recours: ils offrent aussi d'utiles exemples, dans certains ouvrages de goût, d'une manière d'écrire correcte et finie; mais pour le génie, l'originalité, la force et la hardiesse de l'exécution, c'est en général, chez les anciens que nous allons chercher nos modèles. Dans la poésie épique, par exemple, Homère et Virgile surpassent tous leurs rivaux. Nous n'avons point d'orateur à

opposer à Cicéron et à Démosthène. Dans l'histoire même, malgré quelques défauts, dont je ferai mention, relatifs au plan que se traçaient les anciens historiens, on peut dire avec assurance que nous n'avons rien d'aussi élégant, d'aussi pittoresque, d'aussi animé, d'aussi intéressant, qu'Hérodote, Thucydide, Xénophon, Tite-Live, Tacite et Salluste. Quoique, pour la conduite du drame, les modernes aient quelque avantage, on peut dire que, pour la poésie, les sentimens et les pensées, nous n'avons rien d'égal à Sophocle et à Euripide : et, dans le genre de la comédie, rien qui approche de la correction, de la grâce et de l'élégante simplicité de Térence. Nous n'avons point d'élégies amoureuses comparables à celles de Tibulle, ni de pastorales dignes d'être mises en parallèle avec quelques-unes de celles de Théocrite. Pour la poésie lyrique, Horace est sans rival. Il est impossible de nommer Horace, sans lui rendre un juste hommage. Cette félicité soignée (1), que Pétrone a remarquée dans son expression ; la douceur, l'élégance et le feu de plusieurs de ses odes ; la grande connaissance du monde, la justesse des pensées et des sentimens, la manière aisée et naturelle qui se font remarquer dans ses satires et épîtres ; toutes ces rares qualités le placent au rang du petit nombre d'auteurs qu'on ne se lasse jamais de lire : et si tous les autres monumens venaient à être détruits, ce poëte suffirait seul pour

(1) *Curiosa felicitas.*

donner une très-haute opinion du goût et du génie du siècle d'Auguste.

Qu'il me soit donc permis de recommander fortement à tous ceux qui aspirent à se former le goût et à nourrir leur génie, l'étude assidue des anciens auteurs classiques, grecs et romains :

Nocturna versate manu, versate diurna (1).

Celui qui n'en a point une connaissance familière ne sera jamais considéré comme un homme très-instruit, et il sera privé des riches moyens que ces auteurs lui auraient fournis pour écrire et parler avec éloquence. On a lieu de se défier de son propre goût lorsqu'on n'est point sensible aux beautés de ces ouvrages, qui ont fait l'objet de l'admiration de tant de nations et de tant de siècles; et je suis persuadé que, selon qu'un peuple admire les anciens ou les dédaigne, son goût est pur ou dépravé : il n'y a guère que les ignorans et les hommes superficiels qui les déprisent.

Mais il faut distinguer ce juste respect qu'on porte aux premiers écrivains de l'antiquité, du mépris de tout ce qui est moderne, et de l'aveugle admiration pour tout ce qui est écrit en grec et en latin : il faut laisser aux pédans cette manie ridicule. Parmi les auteurs grecs et romains, quelques-uns méritent assurément plus d'estime que d'autres; il y en a même qui ont assez peu de mérite. Les meilleurs donnent

(1) Feuilletez nuit et jour ces antiques modèles.

DARU.

quelquefois prise à la critique ; car aucun ouvrage humain n'est parfait. On peut donc, on doit même les lire avec discernement, afin de n'imiter que leurs beautés ; et il est parfaitement conforme aux règles d'une critique juste et impartiale, de remarquer des fautes dans les parties d'un ouvrage dont on admire l'ensemble.

Après ces réflexions sur les anciens et les modernes, je passe à l'examen critique des genres de composition les plus considérables, et du caractère particulier des écrivains qui y ont excellé, soit parmi les anciens, soit parmi les modernes.

La division la plus générale des divers genres de composition est celle qui distingue les vers de la prose : on ne peut se dispenser d'y avoir égard, parce que les lois relatives à ces deux manières d'écrire ne sont pas exactement les mêmes. Je commencerai, comme la nature même nous y invite, par les ouvrages écrits en prose. Quant aux harangues et discours publics, je m'en suis suffisamment occupé. Les autres espèces de composition en prose, d'une forme assez régulière pour donner prise à l'examen de la critique, sont principalement les ouvrages historiques, les ouvrages philosophiques, les écrits qui ont la forme épistolaire et les fictions. Je commencerai par les ouvrages historiques ; et, vu la grandeur du sujet, je me propose d'en traiter avec assez d'étendue.

L'office de l'orateur est d'opérer la persuasion ; celui de l'historien est d'écrire des faits vrais, pour l'instruction des hommes. C'est l'objet propre de

l'histoire, ou la fin qu'elle se propose, et on peut en déduire plusieurs lois ou règles qui s'y rapportent. Si l'on ne perdait point cet objet de vue, on éviterait bien des erreurs relatives à ce genre de composition. Puisque le but de l'histoire est d'écrire des faits vrais, les qualités fondamentales de l'historien doivent être l'impartialité, la fidélité, l'exactitude; il doit également s'abstenir des panégyriques et des satires; il ne doit épouser aucune faction, se livrer à aucune affection particulière: son devoir est de contempler les événemens passés et les caractères des hommes, d'un œil tranquille et sans passion, afin de présenter à ses lecteurs une copie fidèle de la nature humaine.

Mais toute espèce d'écrit où l'on raconte des faits vrais ne mérite pas le nom d'histoire : ce nom doit être réservé à ceux qui nous mettent en état d'appliquer les événemens passés à notre instruction. Il faut donc que les faits rapportés soient importans, liés aux causes qui les ont produits, suivis dans leurs effets, développés dans un ordre clair et distinct. Car la sagesse est le grand but de l'histoire : elle est destinée à suppléer aux leçons de l'expérience : si elle a moins de force et d'autorité, ses instructions sont plus complètes et plus variées. A cet égard l'histoire surpasse l'expérience de la plus longue vie ; son objet est d'étendre notre connaissance du cœur humain, et d'éclairer notre jugement dans tout ce qui a rapport aux affaires et aux événemens où l'homme est intéressé : ce ne doit donc pas être un conte fait uniquement en vue de plaire et d'amuser l'imagination.

La gravité, la dignité sont des caractères essentiels de l'histoire : elle ne doit point se permettre des ornemens légers et futiles, un style ambitieux, ou des traits de bel esprit. L'historien doit se présenter à nous, comme un homme sage, qui écrit pour l'instruction de la postérité ; comme un homme qui a pris soin de se procurer des informations exactes, qui a médité profondément son sujet, et qui s'adresse à notre jugement plutôt qu'à notre imagination. Et néanmoins il s'en faut beaucoup que la narration historique exclue les ornemens et la chaleur : l'élégance lui sied, les ornemens les plus éclatans ne lui sont point étrangers ; mais il y faut de la dignité et du naturel ; il faut que ces ornemens ne soient pas cherchés, mais semblent naître spontanément des émotions qu'excite le simple récit des événemens.

On comprend parmi les compositions historiques, les annales, les mémoires et les vies ; mais ce sont des genres inférieurs et subordonnés : j'aurai occasion d'en dire quelque chose après avoir traité de ce que l'on peut nommer l'histoire parfaite et régulière. Celle-ci se divise en deux espèces : l'une est l'histoire complète d'un état ou d'un royaume, et des diverses révolutions qu'il a subies, comme l'histoire romaine de Tite-Live : l'autre est l'histoire de quelque grand événement, ou de quelque période qui peut être conçue comme faisant un tout ; telle est l'histoire de la guerre du Péloponèse, de Thucydide ; celle des guerres civiles de France, par Davila ; et d'Angleterre, par Clarendon.

Dans la conduite et l'arrangement de son sujet, le

premier soin de l'historien doit être de lui donner le plus d'unité qu'il est possible : j'entends par-là que son histoire ne doit pas être composée de parties décousues et sans rapport entre elles; mais liées par quelque principe commun, qui présente l'idée d'une chose qui est une, complète et entière. L'effet qui en résulte est tel qu'on a peine à comprendre que d'habiles historiens semblent l'avoir méconnu. Soit qu'on lise pour s'amuser ou pour s'instruire, on s'attache à un ouvrage qui offre le développement successif d'un plan ou d'un système d'action remarquable, où l'on aperçoit un centre d'intérêt, vers lequel se dirigent les faits variés que rapporte l'historien.

Dans les histoires générales, où l'auteur rassemble tous les faits qui se sont passés pendant une longue suite de siècles, et qui intéressent toute une nation ou tout un empire, j'avoue que l'unité ne peut pas être parfaite. Cependant, dans ces histoires même, un habile écrivain ne laisse pas d'y avoir égard. Le tout, il est vrai, est très-complexe; mais les parties principales dont il est composé, forment autant de touts subordonnés, qui peuvent être traités chacun à part, comme complets en eux-mêmes, et toutefois comme liés à ce qui précède et à ce qui suit. Dans l'histoire d'une monarchie, par exemple, chaque règne doit avoir sa propre unité; un commencement, un milieu, une fin relative au système des affaires; et en même temps on doit nous laisser voir comment ce système est né des événemens précédens, et comment il en amène d'autres à sa suite. Il faut que nous

puissions parcourir tous les anneaux secrets de la chaîne qui unit des événemens éloignés, et en apparence indépendans les uns des autres. Dans quelques royaumes de l'Europe, plusieurs princes s'attachèrent au plan de diminuer la puissance de la noblesse; et, pendant plusieurs règnes consécutifs, ce principe dirigea les grandes opérations du gouvernement. Dans d'autres états, le pouvoir naissant des communes eut, pendant un certain temps, beaucoup d'influence sur le cours des affaires publiques, et sur tous les événemens qui en dépendent. Chez les Romains, le principe dominant était l'accroissement graduel des conquêtes, et l'ambition de régner sur tout l'univers. Cette augmentation continuelle de puissance, qui, des plus faibles commencemens, conduisit enfin ce peuple, par une espèce de système régulier et progressif, au but auquel il aspirait, a fourni à Tite-Live un sujet heureux sous le point de vue de l'unité, et tel qu'au milieu des événemens les plus variés, on suit toujours le développement du même plan ou de la même pensée.

De tous les auteurs anciens qui ont écrit des histoires générales, celui qui paraît avoir eu l'idée la plus juste de l'unité historique, quoique d'ailleurs il n'écrivit pas avec élégance, est Polybe : on peut en juger par la manière dont il s'explique sur le plan de son ouvrage, au commencement du troisième livre. Il fait remarquer que le sujet sur lequel il a entrepris d'écrire est, dans son entier, une seule action, un seul et grand spectacle; qu'il s'agit d'indiquer les causes qui ont fait tomber toutes les

parties du monde habitable sous la domination des Romains. « Cette action », dit-il, « est distincte « dans son commencement; déterminée dans sa « durée, claire dans son accomplissement final. Je « pense donc », ajoute-t-il, « qu'il sera utile de « donner d'abord un tableau général des différentes « parties dont ce grand tout est composé. » Ailleurs, il se félicite d'avoir eu le bonheur de trouver un sujet historique, où règne tant de variété dans les parties, et où toutes sont unies par un même point de vue. Il remarque qu'auparavant les affaires des différens peuples étaient éparses et sans liaison; mais qu'au temps où il écrit, tous les grands événemens avaient un centre commun vers lequel ils tendaient et convergeaient; en sorte qu'ils pouvaient tous être envisagés comme faisant partie d'un même système; et, à ce propos, il fait diverses réflexions judicieuses sur la convenance d'écrire l'histoire d'après un plan vaste et lié: il compare la faible instruction que peuvent fournir des faits particuliers, dépourvus de vues générales, à l'idée imparfaite que l'on se ferait d'un animal, en considérant ses divers membres isolés, sans avoir jamais vu sa figure entière (1).

(1) Καθόλου μὲν γάρ ἔμοιγε δοκοῦσιν οἱ πεπεισμένοι διὰ τῆς κατὰ μέρος ἱστορίας μετρίως συνόψεσθαι τὰ ὅλα, παραπλήσιόν τι πάσχειν, ὡς ἂν εἴ τινες ἐμψύχου καὶ καλοῦ σώματος γεγονότος διερριμμένα τὰ μέρη θεώμενοι, νομίζοιεν ἱκανῶς αὐτόπται γίγνεσθαι τῆς ἐνεργείας αὐτοῦ τοῦ ζώου καὶ καλλονῆς. Εἰ γάρ τις αὐτίκα μάλα συνθεὶς, καὶ τέλειον αὖθις ἀπεργασάμενος τὸ ζῶον, τῷ τε εἴδει καὶ τῇ τῆς ψυχῆς εὐπρεπείᾳ, κἄπειτα πάλιν ἐπιδεικνύοι τοῖς αὐτοῖς ἐκείνοις· ταχέως

Ceux qui écrivent l'histoire de quelque grand événement particulier, qui se bornent à une époque ou à une portion de l'histoire d'une nation, peuvent si aisément observer la règle de l'unité, qu'ils sont inexcusables s'ils l'enfreignent. La guerre de Catilina et celle de Jugurtha, par Salluste; la Cyropédie de Xénophon; la Retraite des dix mille, par le même auteur, nous offrent des exemples d'histoires particulières, où l'unité de l'objet historique est parfaitement maintenue. Thucydide, qu'on peut citer comme un écrivain plein de force et de dignité, a péché contre la règle de l'unité dans son histoire de la guerre du Péloponèse. On n'y voit aucun grand objet, suivi constamment, et qui serve à l'auteur de point de vue. Sa narration est composée de plusieurs petites parties détachées. Il divise son histoire en saison d'été et d'hiver. A tout moment il laisse imparfait un récit pour en commencer un autre, et nous transporte brusquement de lieux en lieux, d'Athènes en Sicile, de là dans le Péloponèse, à Corcyre, à Mitylène, pour nous entretenir alternativement de ce qui se passe dans chacun de ces endroits

---

ἂν οἶμαι πάντας αὐτοὺς ὁμολογήσειν, διότι καὶ λίαν πολύ τι τῆς ἀληθείας ἀπελείποντο πρόσθεν, καὶ παραπλήσιοι τοῖς ὀνειρώττουσιν ἦσαν. Ἔννοιαν μὲν γὰρ λαβεῖν ἀπὸ μέρους τῶν ὅλων, δυνατόν· ἐπιστήμην δὲ καὶ γνώμην ἀτρεκῆ ἔχειν, ἀδύνατον. Διὸ παντελῶς βραχύ τι νομιστέον συμβάλλεσθαι τὴν κατὰ μέρος ἱστορίαν πρὸς τὴν τῶν ὅλων ἐμπειρίαν καὶ πίστιν· ἐκ μέντοιγε τῆς ἁπάντων πρὸς ἄλληλα συμπλοκῆς καὶ παραθέσεως, ἔτι δ' ὁμοιότητος καὶ διαφορᾶς, μόνως ἄν τις ἐφίκοιτο καὶ δυνηθείη κατοπτεύσας, ἅμα καὶ τὸ χρήσιμον καὶ τὸ τερπνὸν ἐκ τῆς ἱστορίας λαβεῖν.

POLYB. *Hist.* I. c. 5.

différens. Nous avons sous les yeux des membres épars, qu'il nous est difficile de rassembler pour en former un corps. Par cette distribution vicieuse, ce judicieux écrivain est plus pénible à lire, et moins agréable qu'il n'aurait pu l'être sans ce défaut. Aussi Denis d'Halicarnasse, l'un des meilleurs critiques de l'antiquité, lui en fait un sévère reproche (1).

---

(1) La censure de Denis d'Halicarnasse passe en plusieurs points les justes limites. Il blâme, dans l'histoire de Thucydide, le choix du sujet, qui lui semble être peu agréable et manquer d'éclat; qui d'ailleurs est trop chargé de crimes et d'événemens funestes, sur lesquels, dit-il, Thucydide aime à s'arrêter. Il témoigne de la partialité pour Hérodote, et le préfère à son rival, soit pour le choix du sujet, soit pour la manière de le traiter. Il est bien vrai que le sujet de Thucydide n'est pas aussi brillant que celui d'Hérodote; mais il a de la dignité. La guerre du Péloponèse était une lutte entre deux grandes puissances rivales, Athènes et Lacédémone, pour l'empire de la Grèce. Hérodote se plaît à décrire les incidens heureux, et paraît avoir conservé quelque chose de la manière des anciens poëtes historiens, qui avaient surtout en vue l'amusement. Hérodote s'adresse à l'imagination; Thucydide, à l'entendement. C'était un homme grave et réfléchi, qui connaissait les hommes et les affaires; et souvent les catastrophes ou les événemens funestes qu'il rapporte, sont la partie de son histoire la plus intéressante et la plus propre à former le cœur.

Les observations du critique grec, sur la mauvaise distribution que Thucydide a faite de son sujet, sont mieux fondées; et à cet égard sa préférence pour Hérodote est bien motivée. Θουκυδίδης μὲν τοῖς χρόνοις ἀκολουθῶν, Ἡρόδοτος δὲ ταῖς περιοχαῖς τῶν πραγμάτων, γίγνεται Θουκυδίδης ἀσαφὴς καὶ δυσπαρακολούθητος· πολλῶν γὰρ κατὰ τὸ αὐτὸ θέρος καὶ χειμῶνα γιγνομένων ἐν διαφόροις τόποις, ἡμιτελεῖς τὰς πρώτας πράξεις καταλιπὼν,

L'historien ne doit pas, sans doute, négliger l'ordre chronologique, en vue de rendre sa narration plus agréable ; il doit exposer, d'une manière distincte, les dates et la coïncidence des faits. Mais il ne doit pas se croire obligé de s'interrompre au milieu du récit d'un événement, afin de nous apprendre ce qui se passait ailleurs à la même époque. Il manque d'art, s'il ne sait pas lier entre elles les choses qu'il veut raconter, afin de les présenter dans un ordre convenable. Il lassera vite son lecteur, s'il entreprend de rapporter strictement, selon l'ordre chronologique, une multitude d'événemens séparés, qui n'ont entre eux d'autres rapports que d'avoir eu lieu en même temps.

Quoique l'histoire d'Hérodote embrasse un champ bien plus vaste que celle de Thucydide, et qu'elle soit composée d'une plus grande variété de parties étrangères les unes aux autres, il a mieux réussi à en faire un tout, en les liant habilement et les assemblant dans un bel ordre. Aussi est-il un écrivain plus agréable, et laisse-t-il une impression plus durable, quoique pour l'exactitude et le jugement, il soit fort inférieur à Thucydide. Il abonde en digressions et

---

ἑτέρων ἅπτεται τῶν κατὰ τὸ αὐτὸ θέρος καὶ χειμῶνα γιγνομένων· πλανώμεθα δὲ, καθάπερ εἰκὸς, καὶ δυσκόλως τοῖς δηλουμένοις παρακολουθοῦμεν. Συμβέβηκε Θουκυδίδῃ, μίαν ὑπόθεσιν λαβόντι, πολλὰ ποιῆσαι μέρη τὸ ἓν σῶμα· Ἡροδότῳ δὲ, τὰς πολλὰς καὶ οὐδὲν ἐοικυίας ὑποθέσεις προειλομένῳ, σύμφωνον ἓν σῶμα πεποιηκέναι. Quant au style, Denis loue dans Thucydide l'énergie et la concision ; mais il lui reproche, non sans raison, de l'obscurité et de la rudesse ; et l'accuse de manquer dans l'expression d'aisance et de douceur.

en épisodes. Mais quand ces morceaux étrangers au fond du sujet y sont néanmoins liés, et lorsqu'ils sont expressément insérés dans l'ouvrage à titre d'épisodes, ils nuisent moins à l'unité, que ne fait un récit de l'histoire principale, composé de parties éparses et sans liaison. Parmi les modernes, le président de Thou, en donnant trop d'étendue à l'histoire de son temps, a aussi commis la faute d'entasser une multiplicité de faits incohérens, qui se passaient à la fois en différentes parties du monde. Cet historien d'ailleurs est distingué par sa probité, sa candeur et son grand jugement; mais le défaut d'unité rend sa composition moins agréable et moins intéressante, qu'elle n'aurait pu l'être, s'il eût su l'éviter.

LEÇON XXXVI.

DES OUVRAGES HISTORIQUES.

DANS ma dernière leçon, après avoir fait quelques observations sur la question souvent débattue du mérite des anciens comparé à celui des modernes, j'ai commencé à traiter des ouvrages historiques. L'objet général de l'histoire est d'écrire des faits vrais pour l'instruction des hommes. De là dérivent les premières qualités requises dans un bon historien; l'impartialité, la fidélité, la gravité et la dignité. Je me suis surtout occupé de l'espèce d'unité qui appartient à ce genre de composition, et j'ai tâché d'en bien expliquer la nature.

J'observerai, en second lieu, que, pour remplir l'objet de l'histoire, l'écrivain doit s'attacher à découvrir les ressorts secrets des actions, et les premières causes des événemens qu'il raconte. Pour y réussir, deux choses sont particulièrement nécessaires; une profonde connaissance de la nature humaine, et de grandes lumières sur la politique ou la nature du gouvernement. La première est nécessaire pour expliquer la conduite des individus, et donner une idée juste de leur caractère; la seconde, pour expliquer les révolutions qu'éprouvent les gouvernemens, et l'influence des causes politiques sur

les affaires publiques : il faut, dans une histoire, le concours de ces deux mérites, pour qu'elle soit véritablement instructive.

Relativement au dernier article, ou aux lumières politiques, les anciens écrivains étaient privés de quelques avantages, dont les modernes jouissent; nous avons donc lieu d'attendre de ceux-ci à cet égard une instruction plus exacte et plus précise. Le monde, comme je l'ai déjà dit, était autrefois d'un accès moins facile qu'il ne l'est aujourd'hui; il y avait moins de communication entre les états voisins, et par-là même chacun d'eux connaissait moins tous les autres. Il n'y avait point de postes établies, on n'envoyait point au loin des ambassadeurs en résidence. Les connaissances et tous les matériaux de l'histoire étaient, chez les anciens, renfermés dans de plus étroites limites. Il faut remarquer aussi qu'ils n'écrivaient que pour leurs compatriotes; il ne leur venait pas dans la pensée d'écrire pour des étrangers qu'ils méprisaient, encore moins pour l'instruction des hommes en général. C'est par cette raison qu'ils ont traité si superficiellement les détails de leur politique intérieure, dont nous désirerions qu'ils nous eussent plus complètement instruits. Et peut-être dans ces temps anciens, quoique l'amour de la liberté fût fort exalté, l'influence du gouvernement et l'action de toutes les causes politiques n'étaient pas aussi pleinement connues qu'elles le sont des modernes. Une plus longue expérience des différentes formes de gouvernement a dû donner à ceux-ci plus de lumières

et d'intelligence dans tout ce qui concerne les affaires publiques.

Ces réflexions peuvent faire comprendre pourquoi les anciens historiens, qui exposent les faits particuliers d'une manière aussi claire qu'intéressante, sont quelquefois en défaut lorsqu'il s'agit de donner une idée nette des causes politiques qui ont amené les événemens, et influé sur la situation des affaires. En lisant les historiens grecs, on n'acquiert que des notions imparfaites, sur la force, la richesse, les revenus des différens états de la Grèce; sur les causes de plusieurs révolutions dans leur gouvernement; sur leurs alliances et relations particulières, et sur leurs intérêts opposés. En écrivant l'histoire du peuple romain, Tite-Live avait certainement un champ vaste pour déployer des connaissances politiques sur la grandeur de ce peuple, sur les progrès de sa puissance, et sur les avantages ou les défauts de son gouvernement. Cependant l'instruction qu'il nous donne sur ces importans objets, n'est pas considérable. C'est un écrivain élégant, ses récits sont de la plus grande beauté; mais on ne peut pas le citer comme un historien d'une profondeur et d'une pénétration remarquables. Salluste, en écrivant l'histoire d'une conspiration contre le gouvernement, qui devrait être une histoire entièrement politique, s'est manifestement plus occupé de l'élégance de la narration et de la peinture des caractères, que du soin de dévoiler les causes et les ressorts secrets des événemens. Au lieu de cette instruction pleine qu'on

avait droit d'attendre de lui sur l'état des différens partis qui divisaient Rome à cette époque, et sur les circonstances particulières, qui donnèrent à un homme perdu de débauches, tel que Catilina, les moyens de se rendre redoutable au gouvernement, cet historien se borne presque à faire en termes généraux un tableau déclamatoire du luxe et de la corruption des mœurs de ce siècle, comparées à la simplicité des anciens temps.

Je suis loin toutefois d'accuser tous les historiens anciens de ne pas fournir sur la politique une instruction suffisante. Il n'y a pas d'historiens plus instructifs que Thucydide, Polybe et Tacite. Thucydide est grave, intelligent, judicieux; toujours attentif à donner, sur les opérations qu'il raconte, les informations les plus exactes; à montrer les avantages et les inconvéniens des plans proposés et des mesures adoptées. Polybe excelle dans les grandes vues politiques, dans l'art de pénétrer les systèmes les plus vastes, et dans la connaissance profonde et distincte des affaires militaires. Tacite est surtout éminent par la connaissance du cœur humain; il a des sentimens vifs et délicats; il répand beaucoup d'instruction sur les matières politiques, mais plus encore sur la nature humaine.

Quand nous demandons qu'un historien nous présente, sur le sujet qu'il traite, des vues profondes et instructives, nous n'entendons pas qu'il doive interrompre souvent le cours de son récit par ses réflexions; son devoir est de nous fournir toutes les informations nécessaires pour la parfaite intelligence

des affaires qu'il rapporte. Il doit nous mettre au fait de la constitution politique, de la force, des revenus, de l'état intérieur du pays dont il parle; des intérêts et des relations de tout genre qui le lient aux états voisins. Il faut qu'il nous place comme sur un lieu élevé, d'où nous puissions découvrir au loin toutes les causes qui contribuent à amener les événemens. Mais après nous avoir fourni tous les matériaux nécessaires pour fonder notre jugement, il ne doit point être trop empressé de donner sa propre opinion et d'exposer ses propres raisonnemens. Quand un historien se plaît à disserter, et à faire des réflexions sur tout ce qu'il raconte, on soupçonne aisément qu'il ajuste les faits à ses idées spéculatives. C'est par un récit fidèle et judicieux, que l'histoire doit instruire, bien plus que par des leçons expresses et directes. Lorsqu'il s'agit d'un fait douteux qui a besoin d'être éclairci, ou de quelque grand événement dont les causes et les circonstances ont divisé l'opinion des hommes, la narration peut être suspendue, et l'historien peut se montrer pendant quelques instans, pour se livrer à une discussion nécessaire ou fort importante; mais il doit prendre garde de trop multiplier ses recherches, et d'en fatiguer ses lecteurs.

Lorsqu'il y a lieu de faire quelque observation sur la nature humaine en général, ou sur quelque trait particulier de caractère, si l'historien sait l'incorporer adroitement à son récit, il fera plus d'effet que s'il la présente sous forme de réflexion détachée. Tacite, dans la vie d'Agricola, en parlant de la ma-

nière dont Agricola fut traité par Domitien, fait l'observation suivante : « *Proprium humani ingenii* « *est odisse quem læseris* (1). » Cette réflexion est juste et bien placée ; mais la forme en est abstraite et philosophique. Une pensée de même genre produit un meilleur effet dans un autre passage, où ce même historien parle de la jalousie que Germanicus savait exister contre lui dans le cœur de Livie et de Tibère : « *Anxius*, » dit-il, « *occultis in se patrui* « *aviæque odiis, quorum causæ acriores quia ini-* « *quæ* (2). » Voilà, sans doute, une réflexion morale très-profonde, mais elle n'est point faite en forme ; elle paraît faire partie du récit, et donnée simplement comme la cause de l'inquiétude de Germanicus. Tacite nous fournit un autre exemple de même genre, dans le récit d'une révolte des soldats contre Rufus, préfet du camp (3), à l'occasion des travaux pénibles auxquels il les avait assujettis. « *Quippe* « *Rufus, diu manipularis, dein centurio, mox* « *castris præfectus, antiquam duramque militiam* « *revocabat, vetus operis et laboris ; et eo immitior* « *quia toleraverat* (4). » Il eût été facile de donner

(1) « Rien n'est si naturel, que de haïr ceux qu'on a « blessés. » LA BLÉTERIE.

(2) « Inquiet de la haine secrète que nourrissaient contre « lui son oncle et son aïeule, haine d'autant plus acharnée « que le motif en était plus injuste. »

(3) « *Præfectus castrorum*, » maréchal de camp.

(4) « En effet Rufus, d'abord simple soldat, puis centu- « rion, devenu enfin préfet militaire, rappelait l'ancienne

à cette remarque une forme générale, et de dire que les hommes endurcis de bonne heure aux travaux, sont en général plus sévères à les exiger des autres. Mais la manière dont Tacite introduit cette pensée, comme un trait du caractère de Rufus, lui donne plus de force et de vie. Cet historien a le talent de mêler de la sorte à son récit d'utiles réflexions et des pensées d'une vérité frappante.

Considérons maintenant les qualités propres à la narration historique. Il est manifeste que la manière de raconter est ici un objet principal, puisque le récit des choses passées est ce qui constitue essentiellement l'histoire ; et pour comprendre combien une manière l'emporte sur l'autre, il suffit de se rappeler l'effet différent que produisent souvent deux personnes qui racontent le même fait.

La première qualité de la narration historique est la clarté, l'ordre et la liaison convenables. Pour y atteindre, il faut que l'historien soit maître de son sujet ; qu'il l'embrasse en entier d'un coup d'œil ; qu'il saisisse l'enchaînement et la dépendance mutuelle de toutes ses différentes parties ; afin d'être en état de mettre chaque chose à sa place, de nous faire suivre avec facilité le cours des événemens, et de nous donner la satisfaction de les voir naître successivement les uns des autres. Sans cet avantage, la lecture de l'histoire ne peut donner ni plaisir, ni

---

« discipline dans toute sa rigueur. Vieilli dans les travaux « des camps, il en exigeait d'autant plus, qu'il en avait « plus supporté. »

instruction ; et il dépend en grande partie de l'unité de plan et de composition que j'ai recommandée dans ma leçon précédente. Mais cet avantage dépend aussi beaucoup de l'art de ménager les transitions, qui, dans ce genre d'écrire, sont un des principaux ornemens, et de l'exécution la plus difficile. Rien n'exige plus d'art et d'intelligence chez l'historien, que ce plan qu'il doit se tracer à l'avance, cette conception nette de la suite des événemens, par laquelle il fait passer le lecteur agréablement et naturellement d'une partie à l'autre ; évite les liaisons maladroites, et découvre des rapports entre des objets qui n'en offrent point au premier abord.

En second lieu, comme l'histoire est un genre de composition noble et relevé, il faut que la narration se soutienne sur un ton grave. On n'y supporte point un style bas et populaire ; on n'y veut ni phrases familières, ni jargon de société, ni langage ambitieux, ni affectation de bel esprit. Le sarcasme et la manière railleuse ne sont pas dans le caractère de l'histoire. Je ne veux pas dire que l'historien doive toujours parler sur le même ton : il peut consentir quelquefois à descendre pour varier son récit, dont l'uniformité trop soutenue pourrait enfin produire l'ennui. Mais il doit prendre garde de descendre trop bas ; et s'il s'offre à lui quelque anecdote d'un genre léger et badin, il fera mieux, le plus souvent, de la rejeter dans une note, que de risquer, en l'employant dans le texte, d'y prendre un ton trop familier.

Cependant un historien peut posséder toutes les qualités dont nous venons de parler ; il peut être clair, distinct, grave, et néanmoins historien fort insipide. Dès lors ses travaux seront peu profitables : on le lira sans plaisir, et bientôt, très-probablement, on ne le lira plus. Il faut donc qu'il s'applique à jeter de l'intérêt dans son récit : c'est ce qui caractérise l'écrivain éloquent et l'homme de génie.

Deux précautions contribuent essentiellement à rendre une narration intéressante. La première est de tenir un juste milieu entre un récit rapide, où les faits paraissent précipitamment entassés, et un récit lent qui se perd dans la prolixité des détails. Le premier cause de l'embarras ; le second, de l'ennui. Un historien qui veut intéresser, doit savoir quand il faut être concis, et quand il est nécessaire d'user de développemens. Il passera légèrement sur des faits peu importans, et s'arrêtera sur ceux qui, par eux-mêmes, ou par leurs conséquences, méritent d'être soigneusement discutés. Il saura préparer à l'avance le lecteur à y donner son attention, et les présenter ensuite dans tout leur jour. La seconde précaution consiste à faire un choix convenable de circonstances dans les événemens que l'historien se propose de développer. Les faits généraux ne font qu'une faible impression sur l'âme : c'est par les détails et par les circonstances bien choisies, que le récit affecte le lecteur et l'attache ; c'est ce qui y répand la vie et la couleur ; c'est ce qui rend les faits présens à l'imagination, et les met en quelque sorte sous nos

yeux : c'est ce juste emploi des circonstances dans le cours de la narration, qui constitue ce qu'on appelle *la peinture historique* ou *le pinceau de l'histoire*.

Toutes ces qualités du récit, surtout la dernière, ou l'art de peindre, se retrouvent à un degré éminent dans plusieurs des historiens de l'antiquité. C'est la source du plaisir que fait éprouver la lecture d'Hérodote, de Thucydide, de Xénophon, de Tite-Live, de Salluste et de Tacite. Tous ces auteurs possèdent, à un point remarquable, l'art de raconter. Hérodote est constamment un écrivain agréable, qui rapporte tous les faits avec naïveté et simplicité, et qui attache toujours le lecteur. La manière de Thucydide est plus dure et plus sèche ; mais, dans les occasions considérables, comme dans le récit de la peste d'Athènes, du siége de Platée, de la sédition de Corcyre, de la défaite des Athéniens en Sicile, il déploie un talent supérieur pour décrire, et sa manière est pleine de force. La *Cyropédie* de Xénophon, et sa *Retraite des dix mille*, sont d'une rare beauté. Toutes les circonstances y sont choisies avec art ; et la narration en est aisée et attachante. Mais ses *Helléniques*, ou la continuation de l'histoire de Thucydide, sont un ouvrage fort inférieur. On connaît avec quel art Salluste manie le pinceau historique dans son *Histoire de la conjuration de Catilina*, et surtout dans sa *Guerre de Jugurtha* : mais à d'autres égards son style est répréhensible ; il n'est pas exempt de recherche et d'affectation.

On n'a pas les mêmes reproches à faire à Tite-Live, et aucun autre historien ne l'emporte sur lui dans

l'art de la narration. Il serait facile d'en donner plusieurs exemples frappans. Tel est le récit de la fameuse défaite de l'armée romaine par les Samnites aux Fourches Caudines, que l'on trouve au commencement du neuvième livre : c'est une des plus belles peintures historiques que l'on puisse citer. Elle commence par une description exacte de l'étroit passage entre deux montagnes, où l'ennemi avait attiré les Romains : ceux-ci se voient pris et sans espérance d'échapper. Ici on les montre d'abord frappés d'étonnement, puis saisis d'indignation, enfin découragés et abattus. Toutes ces nuances sont exprimées de la manière la plus vive, au moyen des circonstances et des actions que leur situation devait naturellement faire naître. L'inquiétude de la nuit, les conseils tenus par les Samnites, les diverses mesures proposées, les messages d'une armée à l'autre, font croître l'intérêt et augmentent l'effet du tableau. Enfin, le matin, les consuls retournent au camp, et apprennent à l'armée qu'ils n'ont pu obtenir d'autres conditions que de rendre les armes et de passer sous le joug, ce qui, pour une armée vaincue, était le comble de l'ignominie. Je rapporterai la suite dans les termes même de l'auteur : « *Redintegravit luctum in castris consulum adventus ; ut vix ab iis abstinerent manus, quorum temeritate in eum locum deducti essent. Alii alios intueri, contemplari arma mox tradenda, et inermes futuras dextras ; proponere sibimet ipsi ante oculos jugum hostile, et ludibria victoris, et vultus superbos, et per armatos inermium iter. Inde fœdi*

« *agminis miserabilem viam ; per sociorum urbes* « *reditum in patriam ac parentes, quo sæpe ipsi* « *triumphantes venissent. Se solos sine vulnere,* « *sine ferro, sine acie victos ; sibi non licuisse strin-* « *gere gladios ; non manum cum hoste conserere ;* « *sibi nequicquam arma, nequicquam vires, ne-* « *quicquam animos datos. Hæc frementibus hora* « *fatalis ignominiæ advenit. Jam primum, cum sin-* « *gulis vestimentis, inermes extra vallum abire* « *jussi. Tum a consulibus abire lictores jussi, palu-* « *damentaque detracta. Tantam hoc inter ipsos,* « *qui paulo ante eos dedendos, lacerandosque cen-* « *suerant, miserationem fecit, ut suæ quisque con-* « *ditionis oblitus, ab illa deformatione tantæ ma-* « *jestatis, velut a nefando spectaculo, averteret* « *oculos. Primi consules, prope seminudi, sub ju-* « *gum missi, etc.* (1). »

---

(1) « L'arrivée des consuls renouvela le deuil où le camp « était plongé. Il s'en fallut peu qu'on ne portât les mains « sur ces magistrats dont la témérité avait causé la perte « de l'armée. Les Romains se regardaient les uns les autres; « ils contemplaient leurs armes qu'ils allaient rendre et leurs « mains qui allaient rester sans défense. Ils avaient sous les « yeux l'image odieuse du joug, les insultes des vainqueurs, « leurs regards superbes, leurs rangs armés qu'ils allaient « traverser sans armes. Ils se voyaient ensuite continuant « leur déplorable marche dans l'état d'une armée avilie ; « passant par les villes des alliés, pour retourner dans leur « patrie, auprès de leurs parens, témoins ci-devant de leurs « triomphes. Ils se voyaient, seuls des Romains, vaincus sans « blessures, sans armes, sans combat ; il ne leur avait pas « été permis de tirer l'épée, de se mesurer avec l'ennemi ;

Le reste du récit, trop long pour être inséré ici, est de la même beauté, et abonde en circonstances pittoresques (1).

« c'est en vain qu'ils portaient des armes, qu'ils étaient pleins « de force et de courage. Tandis qu'ils se livrent en frémis- « sant à ces tristes pensées, l'heure fatale arrive. D'abord « on les désarme, on ne laisse à chacun que sa tunique, « et on les fait tous sortir du camp. Ensuite on ordonne « aux licteurs de quitter les consuls, et on dépouille ceux-ci « de leurs manteaux de pourpre. A cette vue, ceux qui peu « auparavant auraient voulu les livrer à l'ennemi, ou les « déchirer de leurs propres mains, furent émus de compas- « sion. Ils oublièrent leurs propres maux, et détournèrent « les yeux, pour ne point voir la majesté consulaire violée « et avilie; comme s'ils eussent craint de se souiller par ce « spectacle impie. Les consuls, à moitié nus, passèrent les « premiers sous le joug, etc. »

(1) La description que fait César de la consternation que produisirent dans son camp des bruits répandus parmi les soldats sur la férocité, la taille et le courage des Germains, sont un exemple de peinture historique d'un style simple, et qui présente une scène vive et naturelle : « *Dum paucos « dies ad Vesuntionem moratur, ex percunctatione nostro- « rum, vocibusque Gallorum ac mercatorum, qui ingenti « magnitudine corporum Germanos, incredibili virtute, atque « exercitatione in armis esse prædicabant; sæpenumero sese « cum iis congressos, ne vultum quidem atque aciem oculo- « rum ferre potuisse; tantus subito terror omnem exercitum « occupavit, ut non mediocriter omnium mentes animosque « perturbaret. Hic primum ortus est a tribunis militum, ac « præfectis, reliquisque qui ex urbe, amicitiæ causa, Cæ- « sarem secuti, suum periculum miserabantur, quod non « magnum in re militari usum habebant; quorum alius alia « causa illata, quam sibi ad proficiscendum necessariam*

Tacite ne possède pas moins l'art de peindre, quoique sa manière soit tout-à-fait différente de celle de Tite-Live. Les descriptions de Tite-Live sont plus pleines, plus simples, plus naturelles. Celles de Tacite consistent en quelques coups de pinceau hardis : il fait choix d'une ou deux circonstances remarquables, et les présente sous un jour éclatant, d'ordinaire aussi d'une manière neuve et originale. Tel est le tableau de la situation de Rome et de l'empereur Galba, lorsque Othon s'avançait contre lui : « *Agebatur huc et illuc Galba, vario turbæ* « *fluctuantis impulsu, completis undique basilicis* « *et templis, lugubri prospectu. Neque populi aut* « *plebis ulla vox; sed attoniti vultus, et conversæ* « *ad omnia aures. Non tumultus, non quies; sed,* « *quale magni metus, et magnæ iræ, silentium est* (1). » On ne trouve dans aucun poëte une image aussi forte

« *esse diceret, petebat ut ejus voluntate discedere liceret. Non-* « *nulli pudore adducti, ut timoris suspicionem vitarent,* « *manebant. Hi neque vultum fingere, neque interdum la-* « *crymas tenere poterant. Abditi in tabernaculis, aut suum* « *fatum querebantur, aut cum familiaribus suis, commune* « *periculum miserabantur. Vulgo totis castris testamenta* « *obsignabantur.* » DE BELL. GALL. Lib. I.

(1) « Galba, entraîné par les flots de la multitude, était « successivement poussé d'un lieu dans un autre. Les temples « et les édifices publics étaient pleins; tout offrait un aspect « sinistre. Point de cris du peuple ni de la populace. Les « visages peignaient la terreur; les oreilles étaient attentives. « Il n'y avait ni tumulte, ni calme; mais le silence que « produit l'excès de la crainte ou de la colère. »

et aussi expressive que le dernier trait de cette description : « *Non tumultus, non quies; sed, quale, etc.* » C'est une peinture sublime, et marquée au coin du génie. Partout on reconnaît Tacite à cette touche fière et de main de maître : il est également profond dans ses réflexions, frappant quand il décrit, et pathétique lorsqu'il s'agit d'émouvoir. On trouve en lui réunis le philosophe, le poëte et l'historien. Quoique les temps dont il a consacré le souvenir n'offrissent pas un sujet heureux à l'histoire, il a su y puiser plusieurs tableaux intéressans, où la nature humaine est fidèlement représentée. Lorsqu'il décrit la mort de quelque personnage éminent, il émeut comme pourrait faire la scène tragique la plus touchante ; son pinceau est plein de chaleur : il possède, plus qu'aucun autre écrivain, l'art de peindre, non simplement à l'imagination, mais au cœur. Malgré tant de beautés rares et éclatantes, cet auteur n'est point un parfait modèle ; on a vu rarement réussir ceux qui se sont formés à son école : il faut l'admirer plutôt que l'imiter. Il y a dans ses réflexions trop de recherche ; dans son style, trop de concision, quelquefois de l'affectation, souvent de l'obscurité. L'histoire demande, à ce qu'il semble, une manière d'écrire plus coulante, plus naturelle et plus simple.

Les anciens employaient dans leurs compositions historiques un ornement qui n'est plus d'usage parmi les modernes ; je veux parler des harangues, qu'en certaines occasions importantes ils mettaient dans la bouche de leurs principaux personnages : elles

servaient à jeter de la variété dans le récit ; elles renfermaient des instructions morales et politiques ; et, en présentant les argumens opposés, elles faisaient comprendre les opinions des différens partis mis en scène par l'historien. Thucydide fut le premier qui introduisit cette méthode. Les harangues dont son histoire abonde, et celles de quelques autres historiens grecs et latins, sont des monumens précieux de l'ancienne éloquence ; mais, quelque belles qu'elles soient, il est, je crois, permis de douter qu'elles conviennent à l'histoire. Je suis porté à croire qu'elles y sont déplacées : c'est un mélange peu naturel de fiction et de vérité. On sait fort bien que ces harangues sont l'ouvrage de l'historien, qu'il n'a introduit un homme illustre, parlant en public, que pour avoir occasion de déployer son éloquence et d'exprimer, sous un nom emprunté, ses sentimens personnels. Cette espèce de licence poétique ne convient pas à la gravité de l'histoire, qui doit se montrer toujours strictement attachée à l'exacte et simple vérité. Il se peut que des harangues soient pour l'histoire un véritable ornement. On pourrait, sous ce prétexte, y insérer aussi des pièces de vers sous le nom de quelque personnage lié au récit et connu par son talent poétique : ni les unes ni les autres ne peuvent trouver place dans l'histoire. Au lieu d'insérer des harangues dans leur récit, les historiens récens ont adopté un usage qui me semble meilleur et plus naturel : ils exposent eux-mêmes et en leur propre nom, lorsque l'occasion l'exige, les opinions et les raisonnemens des

partis opposés, ou la substance des discours prononcés, à cette occasion-là, dans les assemblées publiques : c'est ce que peut faire un historien, sans altérer en aucune manière la simple vérité.

La peinture des caractères est un des ornemens à la fois les plus éclatans et les plus difficiles à employer dans la composition historique. Ces sortes de tableaux sont généralement considerés comme des morceaux où le talent d'écrire se fait remarquer; et un historien, qui veut saisir cette occasion de briller, court risque d'y mettre trop d'art, pour faire ressortir sa pénétration et la profondeur de ses vues : il rassemble tant de contrastes, fait tant d'oppositions subtiles entre les qualités d'un même individu, que nous sommes plus éblouis par ses expressions, qu'éclairés sur le caractère qu'il veut peindre. Un écrivain, qui veut caractériser ses personnages d'une manière instructive, doit être simple dans son style, éviter la recherche et l'affectation. Il faut en même temps qu'il ne se contente pas d'une esquisse vague et générale, mais qu'il entre dans les détails les plus propres à faire connaître les traits fortement prononcés et les nuances caractéristiques. Les historiens grecs font quelquefois des éloges; mais il est rare qu'ils entreprennent de peindre un caractère d'une manière pleine et détaillée. Parmi les anciens auteurs, Tacite et Salluste sont ceux qui ont traité avec le plus de soin cette partie de la composition historique.

L'histoire étant destinée à l'instruction des hommes, doit offrir constamment les principes d'une saine

morale. Soit en peignant les caractères, soit en racontant les faits, l'auteur doit prendre la défense de la vertu. Son office n'est pas de faire des leçons en forme ; mais, en qualité d'homme de bien et en qualité d'écrivain estimable, il doit laisser percer ses sentimens opposés d'amour pour la vertu et de haine pour le vice. Se montrer neutre et indifférent entre les bons et les méchans, affecter de préférer la ruse et la politique à une morale franche et pure, c'est, entre autres mauvais effets, faire perdre à l'histoire son poids et sa dignité, et une grande partie de son intérêt. Nous prenons toujours plus de part aux événemens, lorsque le récit excite chez nous un sentiment de sympathie ; mais l'historien ne produira jamais cet effet, s'il manque de sensibilité, et s'il n'éprouve point ces mouvemens vertueux que tous les hommes sont disposés à partager.

Comme jusqu'ici mes observations ont eu principalement pour objet les historiens de l'antiquité, on doit naturellement supposer que je ferai quelque mention des modernes qui se sont distingués dans ce genre de composition.

Le pays de l'Europe où le génie de l'histoire s'est montré avec le plus d'éclat dans les temps modernes, est incontestablement l'Italie : le caractère national des Italiens semble lui être favorable ; les peuples de cette contrée ont toujours paru doués d'un esprit pénétrant, subtil et réfléchi ; ils ont toujours montré beaucoup de sagacité et de lumières en politique. Ils sont u nombre des premiers qui ont cultivé les lettres et l'art d'écrire : aussi vit-on, peu après la

renaissance des lettres, Machiavel, Guichardin, Davila, Bentivoglio, Fra Paolo, acquérir une grande célébrité par leurs ouvrages historiques. Tous ces auteurs paraissent avoir eu de justes idées de ce genre de composition, et leurs écrits sont agréables, instructifs, intéressans. Dans la narration, ils ont pris les anciens pour modèles; quelques-uns, comme Bentivoglio et Guichardin, ont introduit, à leur exemple, des harangues dans leurs histoires. Pour la profondeur et la netteté des vues politiques, ils ont surpassé peut-être les historiens de l'antiquité. Les critiques, toutefois, ont relevé chez eux quelques défauts. Machiavel, dans son *Histoire de Florence*, n'est pas aussi intéressant qu'on aurait pu l'attendre d'un écrivain de son mérite, soit par sa faute, soit par la faute de son sujet, qui l'a entraîné dans les minutieux détails des intrigues d'une seule ville. On reproche à Guichardin, d'ailleurs toujours profond et plein de sens, de s'arrêter si long-temps sur les affaires de la Toscane, qu'il en devient quelquefois lassant et ennuyeux. Le judicieux Fra Paolo a paru de temps en temps tomber dans la même faute. On accuse Bentivoglio d'avoir écrit son excellente *Histoire des guerres de Flandre*, d'un style qui approche du genre pompeux et fleuri : et Davila, qui possède au plus haut point l'art de raconter d'une manière agréable et intéressante, a évidemment le défaut de répandre sur les caractères une sorte d'uniformité monotone, en représentant tous ses personnages comme également conduits par des intérêts politiques. Mais, quoiqu'on puisse faire à ces auteurs

quelques reproches de ce genre, ils méritent d'être placés au premier rang des historiens modernes. L'histoire des guerres de Flandre, écrite en latin par Famien Strada, n'est pas sans mérite; mais cet ouvrage ne peut être mis au même rang que ceux des auteurs que je viens de nommer. Strada est trop partial en faveur de l'Espagne, et trop ardent panégyriste du prince de Parme : il est fleuri, développé, et imitateur affecté de la manière et du style de Tite-Live.

Les Français à qui l'on doit tant de bons écrits en divers genres, en ont aussi produit dans le genre historique. Cette nation ingénieuse, dont les travaux honorent la littérature moderne, possède à un degré éminent le talent de raconter. Plusieurs de ses historiens les plus récens sont animés, vifs et agréables; quelques-uns d'eux ne manquent ni de profondeur, ni de pénétration. Ils n'ont point produit toutefois d'historiens que l'on puisse placer à côté de ceux dont l'Italie se glorifie.

Notre île, il y a peu d'années, ne se faisait pas remarquer par ses productions historiques. L'Écosse acquit de bonne heure quelque réputation en ce genre, par les ouvrages du célèbre Buchanan. Cet écrivain élégant et d'une latinité classique, raconte et décrit d'une manière agréable; mais on ne peut s'empêcher de le soupçonner d'être plus attentif à l'élégance, qu'à l'exactitude historique. Accoutumé à former exclusivement ses notions politiques sur le plan des anciens gouvernemens, il semble n'avoir jamais pu saisir celui du gouvernement féodal, qui

est la base de l'ancienne constitution de l'Écosse; d'où il arrive que ses vues politiques sont inexactes et imparfaites. Quand il en vient à traiter les affaires de son temps, sa manière d'écrire change tellement, et il met tant d'aigreur dans son style, que, de quelque côté que puisse être la vérité, relativement aux faits douteux et long-temps débattus qui font le sujet de cette portion de son histoire, il demeure toujours évident qu'il est profondément imbu de l'esprit de parti, et qu'il écrit sous cette influence.

Parmi les anciens historiens de l'Angleterre, le plus estimable est lord Clarendon. Quoique ouvertement l'apologiste d'un parti, il raconte les faits avec plus d'impartialité qu'on n'aurait pu l'espérer. Il règne dans tout son ouvrage de nobles sentimens de vertu et de probité : il conserve à l'histoire toute sa dignité. Quelquefois, il est vrai, ses périodes sont trop longues, et en général on peut lui reprocher quelque prolixité; mais son style a du nerf, et, envisagé comme historien, il s'élève fort au-dessus de la médiocrité. L'évêque Burnet a de la clarté et de la vivacité; mais c'est presque à ces qualités que se borne son mérite historique : son style est trop négligé et trop familier pour l'histoire; ses caractères sont d'une touche hardie et vigoureuse; mais, le plus souvent, d'un genre léger et satirique : il abonde d'ailleurs tellement en anecdotes qui lui sont personnelles, qu'il semble écrire des mémoires plutôt qu'une histoire régulière. Pendant long-temps les historiens anglais semblent n'avoir eu autre chose en vue que de rapporter les faits avec exactitude.

Ce n'est que tout récemment que les noms de Hume, de Robertson et de Gibbon ont donné en Angleterre de la dignité et de l'éclat à ce genre de composition.

J'ai observé, dans la leçon précédente, que les annales, les mémoires et les vies, sont des compositions historiques d'un genre inférieur. Avant de passer à un autre sujet, il conviendra de faire quelques remarques sur ces trois branches de l'histoire. On entend généralement par annales une collection de faits rangés selon l'ordre chronologique, destinés à servir de matériaux à l'histoire, plutôt qu'à en former une par eux-mêmes. Ainsi tout ce qu'on demande de celui qui écrit des annales, c'est d'être fidèle, distinct et complet.

Les mémoires sont une composition historique dont l'auteur ne prétend pas donner une instruction pleine sur tous les événemens du temps qu'il décrit, mais se borne à rapporter ce dont il a eu personnellement connaissance, ou les choses auxquelles il a pris part, ou ce qui peut jeter du jour sur la conduite de quelque personnage, ou sur les circonstances de quelque événement qu'il a choisi pour en faire le sujet de son ouvrage. On n'attend donc pas d'un auteur de mémoires, la même profondeur de recherches, la même étendue de connaissances, que de l'historien proprement dit; il n'est pas obligé, comme celui-ci, de soutenir invariablement un ton de dignité et de gravité : il peut parler librement de lui-même, et raconter les anecdotes les plus familières. Ce qu'on exige surtout de lui, c'est qu'il soit

intéressant et animé; qu'il rapporte des faits curieux et utiles; qu'il communique enfin des connaissances de quelque prix et qui vaillent la peine d'être acquises. Ce genre d'écrire est séduisant pour ceux qui aiment parler d'eux, et qui s'imaginent que tout ce qui les touche a de l'importance. Il ne faut donc pas s'étonner qu'une nation aussi vive que le sont les Français, ait produit, depuis deux siècles, une immense variété de mémoires, qui ne sont, pour la plupart, que d'agréables bagatelles.

Il en faut toutefois excepter quelques-uns, et particulièrement deux ouvrages fort connus, les mémoires du cardinal de Retz et ceux du duc de Sully. Des premiers on peut tirer, indépendamment du plaisir attaché à une lecture agréable et animée, beaucoup d'instruction et de lumières sur le cœur humain. Quoique la politique en soit souvent trop raffinée, les mémoires d'un chef de faction avoué, comme l'était le cardinal, où il peint son propre caractère et celui des autres grands personnages du temps, ne peuvent pas être lus sans profit par un homme de sens et de jugement. Les mémoires du duc de Sully, dans l'état où ils sont aujourd'hui entre les mains du public, ont un grand mérite et des droits particuliers à nos éloges. Il n'y en a point qui approchent davantage de l'utilité et de la dignité de l'histoire. Ils ont d'ailleurs un avantage qui leur est propre, celui de développer dans toute leur beauté deux caractères qui sont au nombre des plus illustres que l'histoire puisse nous offrir : Sully, l'un des ministres les plus habiles et les plus incorrup-

tibles; Henri IV, l'un des plus grands et des plus aimables princes que les temps modernes aient produits. Je connais peu de livres qui respirent plus la vertu et le bon sens; peu par conséquent qui soient plus propres à former l'esprit et le cœur de ceux qui se destinent aux affaires publiques, ou qui doivent jouer un rôle sur la grande scène du monde.

La biographie, ou l'histoire particulière de certaines vies, est un genre de composition très-utile: il a moins de hauteur et de majesté que l'histoire; mais, pour le grand nombre des lecteurs, il n'est peut-être pas moins instructif, parce qu'il leur présente un tableau plus complet des caractères, des vertus et des vices, des talens et des fautes des grands personnages, et permet de faire avec eux une connaissance plus intime. Car celui qui écrit une vie peut convenablement s'arrêter aux petits détails et aux incidens les plus familiers. On demande de lui qu'il donne la vie privée des personnages dont il consacre le souvenir, aussi-bien que leur vie publique: c'est même de leur vie privée, c'est des incidens les plus simples de leur vie domestique, et des occasions en apparence les plus communes, que jaillit la lumière qui nous éclaire et nous fait connaître leur vrai caractère. Plutarque a, dans ce genre, un mérite reconnu, et nous lui devons, en grande partie, ce que nous savons des plus célèbres personnages de l'antiquité. Mais le fond vaut mieux chez lui que la forme; et on ne peut pas louer beaucoup en lui l'élégance et la beauté de la composition. On a aussi trouvé en défaut son jugement et son exactitude;

mais, malgré bien des imperfections, ses *Vies des hommes illustres* seront toujours considérées comme un précieux dépôt d'instructions utiles. Du reste, Plutarque se distingue, entre tous les écrivains de l'antiquité, par ses sentimens d'humanité : il est moins ébloui que la plupart d'entre eux par les exploits de la valeur ou de l'ambition, et se plaît à nous montrer les grands hommes dans le jour doux de la retraite et de la vie privée.

Je ne puis finir sur le sujet de l'histoire, sans faire mention d'un perfectionnement remarquable qu'elle a reçu dans le cours de ces dernières années : je veux parler de l'attention particulière que les historiens se sont accoutumés à donner aux lois, aux coutumes, au commerce, à la religion, aux lettres, et à tout ce qui peut jeter du jour sur le caractère et le génie des peuples. On envisage aujourd'hui comme le devoir de l'historien, de faire connaître les mœurs aussi-bien que les événemens; et véritablement le tableau de la situation, de la manière de vivre, des progrès de l'espèce humaine, à diverses époques, est plus utile et plus intéressant, que des récits de siéges et de batailles. L'auteur, à qui nous sommes redevables des premiers efforts faits en vue de ce perfectionnement, est le célèbre Voltaire, dont le génie a brillé avec éclat en un si grand nombre de genres différens. Son *Siècle de Louis XIV* fut une des premières productions de cette forme. Elle fixa bientôt l'attention de l'Europe, et obtint l'approbation générale qu'elle méritait. Son *Essai sur l'histoire générale de l'Europe, depuis le règne de Charlemagne*, ne doit

pas être envisagé comme une histoire, ni même comme le plan d'une composition historique; mais uniquement comme une suite d'observations sur les principaux événemens qui ont eu lieu pendant le cours de quelques siècles, et sur les changemens successifs opérés dans le caractère et dans les mœurs des nations. Quoique dans quelques faits et quelques dates, il ait manqué peut-être d'exactitude, et quoique cet ouvrage porte l'empreinte des opinions particulières sur la religion, dont son auteur s'est fait une malheureuse habitude, on y trouve néanmoins tant de vues grandes et instructives, qu'il mérite l'attention de tous ceux qui veulent étudier ou écrire l'histoire des siècles qu'il parcourt.

LEÇON XXXVII.

DES OUVRAGES PHILOSOPHIQUES ; DU DIALOGUE ; DU GENRE ÉPISTOLAIRE ; DES HISTOIRES FABULEUSES.

L'HISTOIRE est un genre de composition très-élevé et qui, par sa forme régulière, est soumis immédiatement aux lois de la critique : c'est ce qui m'a engagé à en traiter d'une manière pleine dans les deux leçons précédentes. Les autres espèces de compositions en prose offriront moins de matière à nos observations.

Les écrits philosophiques, par exemple, ne nous entraîneront pas dans de longues discussions. L'objet que la philosophie fait profession d'avoir en vue, c'est de répandre l'instruction : ceux qui l'étudient sont censés le faire pour s'instruire et non pour s'amuser. On en peut inférer que le style, la forme, la partie extérieure des ouvrages philosophiques ne sont pas des objets essentiels ; cependant on ne doit pas les négliger tout-à-fait. Entreprendre d'instruire sans étudier l'art d'exciter l'attention et l'intérêt, c'est courir grand risque d'échouer dans son entreprise. Les mêmes vérités, les mêmes raisonnemens, présentés d'une manière sèche et froide, ou avec l'espèce d'élégance et de beauté qui convient au sujet, font sur l'esprit des hommes une impression fort différente.

Il est évident que tout écrivain philosophique doit avoir en vue de s'exprimer avec la plus parfaite clarté. Si l'on réfléchit à ce qui a été dit précédemment au sujet de la clarté, du choix des mots et de la construction des phrases, on comprendra que cette étude exige une très-grande attention aux règles du style et de la bonne composition. Outre la clarté, on doit prescrire à l'écrivain philosophique une exactitude rigoureuse et une extrême précision ; jamais il ne doit se permettre d'employer des mots d'un sens douteux, des expressions vagues et mal déterminées : il doit se garder surtout d'user de termes en apparence synonymes, sans distinguer soigneusement leurs nuances.

Ainsi la clarté et la précision sont des qualités qu'on est en droit d'exiger d'un écrivain philosophique : il peut néanmoins posséder ces qualités-là, et écrire d'une manière fort sèche. Pour rendre sa composition agréable, il faut qu'il y répande quelques ornemens ; et c'est dans les faits historiques et les différens caractères des hommes, qu'il trouvera les plus utiles et les plus convenables : ils s'adaptent naturellement à tous les sujets moraux ou politiques, et produisent un bon effet partout où on peut les admettre ; ils varient la composition, donnent du relâche à l'esprit tendu sur les raisonnemens, et produisent une conviction plus complète que de simples argumens ; car ils rendent la philosophie moins abstraite, et donnent du poids à ses théories, en faisant voir qu'elles se lient avec les choses réelles et les actions ordinaires de la vie.

Le genre philosophique admet en outre un style poli, soigné, même élégant ; il permet les métaphores et les comparaisons, en général toutes les figures calmes, au moyen desquelles un auteur peut présenter sa pensée à l'entendement avec clarté et avec force, en même temps qu'il occupe agréablement l'imagination. Mais il faut que tous ces ornemens soient du genre le plus modeste, et n'offrent rien d'enflé ni de fleuri. Ce défaut serait d'autant plus impardonnable chez un philosophe, qu'il lui sied mieux de pécher par excès de simplicité que par excès de luxe. Quelques auteurs de l'antiquité, tels que Platon et Cicéron, nous ont laissé des traités de philosophie pleins d'élégance et de beautés. On blâme, dès long-temps et avec raison, dans Sénèque, l'affectation qui défigure son style. Il aime trop les mots saillans, les antithèses, les pensées brillantes et recherchées ; mais on ne peut nier que souvent il ne s'exprime avec beaucoup de force et de vivacité : son style ne doit pas toujours être imité. On peut citer en anglais le traité célèbre de M. Locke sur l'entendement humain, comme un modèle de la manière claire et distincte dont on doit écrire les ouvrages de philosophie, et comme un de ceux où l'on trouve le moins d'ornemens. Au contraire, les écrits de lord Shaftesbury présentent la philosophie parée de tous les ornemens dont elle est susceptible ; peut-être même au delà de ce qui peut rigoureusement lui convenir.

Quelquefois les compositions philosophiques prennent une forme qui les rapproche des ouvrages de

goût; c'est celle du *dialogue* ou d'un simple entretien. Les anciens en ont fait usage dans leurs principaux ouvrages philosophiques, et les modernes se sont efforcés de les imiter. On peut donner au dialogue deux différentes tournures. Ce peut être une conversation directe entre quelques interlocuteurs où l'auteur n'intervient point; c'est la méthode de Platon : ce peut être aussi le récit d'une conversation où l'auteur se montre et rend compte des propos qu'il a recueillis; c'est la méthode que Cicéron a presque constamment suivie. Quoique ces deux méthodes diffèrent un peu par la forme, la nature de la composition est la même dans l'une et dans l'autre, et toutes deux sont assujetties aux mêmes lois.

Un dialogue, sous l'une ou sous l'autre de ces formes, qui roule sur quelque sujet philosophique, moral ou critique, occupe, quand il est bien fait, une place honorable parmi les ouvrages de goût; mais il est d'une exécution bien plus difficile qu'on ne le pense communément. Il ne suffit pas, pour y réussir, de mettre en scène quelques personnages qui parlent l'un après l'autre : ce doit être une représentation vraie et animée d'une conversation réelle; on doit y retrouver le caractère et la manière de chaque interlocuteur, son tour d'esprit, les pensées et les expressions qui y sont assorties et qui le distinguent de tout autre. Un dialogue ainsi composé est très-propre à intéresser le lecteur : les débats des différens personnages exposent nettement devant lui les argumens qu'on fait valoir de part et d'autre; et il se plaît à suivre une conversation spirituelle,

qu'animent des caractères bien soutenus. Un auteur donc, qui peut se flatter de réussir en ce genre, a en son pouvoir de plaire en instruisant.

Mais la plupart des auteurs modernes qui écrivent des dialogues n'ont pas la moindre idée de ce genre de composition ; et, à l'exception de la forme extérieure d'un entretien, où l'un parle et l'autre répond, c'est absolument la même chose que si l'auteur parlait toujours en son propre nom. Il met en avant deux interlocuteurs, *Philothéus* peut-être et *Philathéos* (1), ou *A* et *B*, qui, après quelques complimens mutuels, et après avoir admiré la beauté du soir ou du matin, ainsi que celle des lieux où ils se trouvent, entrent en conversation sur quelque grave sujet. Tout ce que nous savons de ces personnages, c'est que l'un d'eux représente l'auteur, homme savant, cela va sans dire, et attaché à tous les bons principes; et que l'autre est un homme de paille, mis là pour proposer quelques objections triviales. Le premier remporte une victoire complète, et ne quitte son sceptique adversaire qu'après l'avoir terrassé, et le plus souvent même convaincu. C'est sans doute une manière d'écrire bien froide et bien insipide; d'autant plus qu'on y voit clairement que l'auteur a fait une entreprise au-dessus de ses forces. C'est la forme, et non l'esprit du dialogue : elle n'y produit d'autre effet que quelques interruptions déplacées; et l'on éprouverait moins d'impatience à entendre l'auteur raisonner seul, poser ses principes,

(1) *Philothéus*, ami de Dieu ; *Philathéos*, ami de l'athée.

se faire des objections, les réfuter à son aise, qu'à suivre ses insignifians personnages qui, dans le fond, ne diffèrent point de lui-même.

Platon, parmi les anciens, est l'auteur le plus éminent dans l'art du dialogue. Il décrit souvent le lieu de la scène et toutes les circonstances accessoires; et ses descriptions sont d'une grande beauté. Les caractères des divers sophistes, avec lesquels Socrate avait coutume de disputer, sont peints d'après nature; ses personnages sont variés : on croit entendre une véritable conversation, souvent pleine de feu et de vie, à la manière de Socrate. Pour la richesse et la beauté de l'imagination, on ne trouve, chez les anciens et les modernes, aucun auteur comparable à Platon. Le seul défaut qu'on puisse reprocher à cette imagination brillante, c'est une fertilité qui quelquefois peut aller au point d'offusquer un peu le jugement; elle l'entraîne fréquemment dans le champ de l'allégorie, de la fiction, de l'enthousiasme, et dans les hautes régions de la théologie mystique. Quelquefois enfin le poëte prend la place du philosophe; mais alors même, s'il ne nous offre pas une instruction aussi solide qu'on pourrait le désirer, et telle qu'on peut souvent en recevoir de lui, il nous en dédommage du moins par la forme, ou par le style, et nous laisse vivement frappés de la sublimité de son génie.

Les dialogues de Cicéron, ou ces récits de certaines conversations, qu'il a introduits dans plusieurs de ses ouvrages de philosophie et de critique, ne sont ni aussi animés, ni aussi bien caractérisés, que

ceux de Platon. Quelques-uns cependant, en particulier son *Traité de l'Orateur* (1), sont agréables et bien soutenus : on y est témoin d'entretiens intéressans entre quelques-uns des principaux personnages de l'ancienne Rome, où règnent de la liberté, de la politesse et de la dignité. L'auteur de l'élégant *Dialogue sur les causes qui ont amené la corruption de l'éloquence* (2), qui est annexé tantôt aux œuvres de Quintilien, et tantôt à celles de Tacite, a heureusement imité la manière de Cicéron; peut-être même a-t-il surpassé son modèle.

Lucien a écrit des dialogues avec beaucoup de succès; mais les sujets qu'il y traite sont rarement de nature à lui mériter un rang parmi les écrivains philosophiques : il a donné l'exemple du dialogue léger et badin, et il a atteint la perfection en ce genre. Ce qui distingue ses écrits, c'est un caractère de gaîté joint à beaucoup d'esprit et de pénétration. Le grand objet qu'il s'y propose est de peindre les folies de la superstition, et le pédantisme des philosophes, d'après les exemples que son siècle pouvait lui fournir. Il ne pouvait mieux remplir ce but qu'il ne l'a fait, surtout dans ses Dialogues des dieux et dans ceux des morts, où règnent à la fois la plaisanterie et la satire. Plusieurs auteurs modernes ont imité ses Dialogues des morts. Ceux de Fontenelle ont de la vivacité et de l'agrément; mais quant à ses personnages, quels qu'ils puissent être, entre ses

(1) *De Oratore.*

(2) *De causis corruptæ eloquentiæ.*

mains, ils deviennent tous des Français. Rien n'est à la vérité plus difficile que de bien distinguer les caractères dans le cours d'un dialogue relatif à quelque sujet de morale ; parce qu'une conversation tranquille ne donne pas, à cet égard, les mêmes moyens que les scènes d'action, et les situations variées du drame. Aussi y a-t-il peu d'auteurs qui y aient réussi, du moins dans les sujets graves. L'un des plus dignes d'être cités, parmi les auteurs anglais, est le docteur Henri More, écrivain du dix-septième siècle, qui a composé des dialogues théologiques sur les fondemens de la religion naturelle. Le style en est un peu vieux, et ses personnages ont quelque chose de la roideur académique du temps ; mais la variété des caractères qu'il met en scène anime le dialogue ; leur entretien prend un tour vif, que n'ont point la plupart des productions de même genre. Les dialogues de l'évêque Berkeley, sur l'existence de la matière, n'offrent aucun trait de caractère ; mais ils présentent un sujet très-abstrait, rendu clair et intelligible au moyen d'une conversation conduite avec art.

Je vais maintenant faire quelques observations sur les écrits du *genre épistolaire*, qui tiennent une sorte de milieu entre les ouvrages sérieux et ceux de simple amusement. Le genre épistolaire semble, au premier coup d'œil, embrasser un très-vaste champ : car il n'y a aucun sujet sur lequel on ne puisse publier ses pensées sous forme de lettre. Lord Shaftesbury, par exemple, M. Harris, et nombre d'autres écrivains, ont jugé à propos de donner

cette forme à des traités philosophiques; mais cela ne suffit pas pour mettre ces traités au rang des compositions épistolaires. On lit au titre : *Lettre à un ami* : mais après les premiers mots d'introduction, l'ami disparaît; et nous ne tardons pas à voir que l'auteur ne s'adresse qu'au public. Les lettres de Sénèque sont de ce genre : il n'y a aucune apparence qu'elles aient été écrites et expédiées à titre de correspondance; elles ne sont au fond que des dissertations mêlées sur divers sujets de morale, auxquelles l'auteur a trouvé commode de donner la forme épistolaire. Quelquefois une lettre réelle roule sur un sujet déterminé; par exemple, sur les consolations qu'offrent la religion et la morale dans les vives douleurs : telle est celle du chevalier W. Temple à la comtesse d'Essex, sur la mort de sa fille. En ce cas l'écrivain peut traiter son sujet à sa manière, en théologien, en philosophe; du ton et du style qu'il juge les plus convenables, sans qu'on ait droit d'y trouver à redire. Mais aussi nous n'envisageons pas un tel écrit comme une lettre : c'est un discours, assorti aux circonstances, où se trouve la personne à qui on l'adresse.

Les ouvrages du genre épistolaire ne sont une espèce de composition distincte, et sujets, à ce titre, à des règles particulières, que lorsqu'il y règne beaucoup d'aisance et de familiarité; lorsque les lettres ne sont que des conversations mises par écrit entre deux amis séparés par la distance : c'est du moins principalement ces sortes de lettres qui constituent le genre. De telles correspondances, bien conduites,

peuvent devenir une lecture très-agréable aux hommes de goût; et si le sujet a quelque importance, la correspondance aura plus de prix : mais lors même qu'elle n'offre pas cet avantage, si l'esprit et le ton en sont agréables, s'il y règne de l'aisance, du feu, une sorte de grâce naturelle, elle peut amuser encore, surtout lorsqu'on s'intéresse aux personnes qui écrivent. Telle est la source de l'avidité du public pour les lettres des personnages éminens : on se flatte d'y découvrir quelques traits de leur caractère. Ce serait, sans doute, une puérilité de croire qu'un écrivain dévoile dans ses lettres le fond de son cœur : il y a toujours quelque déguisement ou quelque réserve dans le commerce même le plus intime. Cependant, comme les lettres que s'écrivent des amis sont ce qui approche le plus de la conversation, on doit s'attendre que leur caractère s'y montrera plus à découvert que dans des ouvrages écrits pour le public. Nous aimons voir l'écrivain dans une situation qui lui permette de se mettre à son aise, et de laisser échapper quelquefois les sentimens dont son cœur est plein.

Ainsi le mérite et l'agrément du genre épistolaire résultent en grande partie de la connaissance que nous acquérons du cœur de l'écrivain : c'est-là surtout qu'on veut voir l'homme et non l'auteur. La première condition qu'on lui impose est d'être simple et naturel : le travail et la roideur conviennent aussi peu à une lettre qu'à la conversation familière. Ceci n'exclut point l'esprit, le feu, les saillies : ils plaisent dans les lettres comme dans la conversation, pourvu

qu'ils s'offrent sans étude, à propos et sans profusion. Dans la conversation et dans les lettres, si l'on veut être toujours brillant, on finit toujours par déplaire. Le style des lettres ne doit pas être trop orné : il suffit qu'il soit correct et soigné, sans aucune recherche d'élégance. L'extrême délicatesse dans le choix des mots décèle le travail et l'étude : raison d'éviter dans les lettres les périodes arrondies et les cadences harmonieuses. Les meilleures sont presque toujours celles que l'auteur a écrites avec le plus de facilité. Ce que dictent le cœur et l'imagination, coule toujours avec aisance ; mais lorsque rien ne les émeut, la contrainte se fait sentir : c'est ce qui fait que les lettres de compliment, de félicitation, de condoléance, qui ont donné à leurs auteurs bien de la peine, et que, par cette raison peut-être, ils considèrent comme des chefs-d'œuvre, sont ce qu'il y a de plus ennuyeux et de plus insipide à lire.

Souvenons-nous néanmoins que l'aisance et la simplicité requises dans les lettres ne supposent pas le défaut de soin. En écrivant, même à l'ami le plus intime, il convient de donner quelque attention et au sujet et au style : on le doit à son ami et à soi-même. Une manière trop négligée a quelque chose de désobligeant ; d'ailleurs, l'inattention qu'elle suppose fait commettre des imprudences. La première loi que l'on doit s'imposer, soit dans la conversation, soit dans la correspondance, est d'observer ce que prescrit la bienséance, et pour soi-même et pour autrui. Si, dans la conversation, un mot imprudent nous échappe, il passe rapidement et s'oublie ; mais

quand nous prenons la plume, souvenons-nous que les traits qu'elle aura tracés resteront (1).

Les lettres de Pline sont un des monumens les plus célèbres de l'antiquité dans le genre épistolaire : il y règne beaucoup de politesse et d'élégance ; elles font aimer celui qui les a écrites ; mais, pour user d'un ancien proverbe, elles sentent la lampe : elles sont trop élégantes, trop belles ; et l'on ne peut s'empêcher de croire que l'auteur, en ayant l'air de n'écrire que pour ses amis, avait toujours le public en vue. Rien, en effet, de plus difficile pour un auteur qui publie lui-même ses lettres, que de ne point s'occuper de l'opinion qu'elles donneront de lui dans le monde ; et cette considération le rend moins agréable que s'il eût écrit sans gêne dans la confiance de l'amitié.

Les lettres ou épîtres de Cicéron ont moins d'éclat que celles de Pline ; mais, sous plusieurs rapports, elles sont plus estimables : c'est même, je pense, en ce genre, la collection la plus précieuse que l'on ait en aucune langue. Ce sont de véritables lettres d'affaires, adressées aux plus grands hommes du temps, écrites avec pureté et élégance, mais sans la moindre affectation ; et, ce qui ajoute beaucoup à leur mérite, écrites sans aucune intention de les publier. Il paraît, en effet, que Cicéron ne gardait jamais de copie des lettres qu'il écrivait ; c'est en entier aux soins de Tiron, son affranchi, que nous sommes

(1) *Littera scripta manet.*

redevables de la nombreuse collection faite après sa mort, qui, telle qu'elle subsiste encore, contient près de mille lettres (1). Ces lettres contiennent les matériaux les plus authentiques de l'histoire du temps où elles ont été écrites, et sont les derniers monumens qui nous restent de l'ancienne Rome dans son état de liberté : car la plupart datent de ce moment de crise, où la république était sur le penchant de sa ruine ; c'est-à-dire, de l'époque la plus intéressante peut-être qu'offrent les fastes du genre humain. En parlant à quelques amis intimes, surtout à Atticus, Cicéron ouvre son cœur avec la plus grande confiance. Dans le cours de sa correspondance, il nous fait connaître plusieurs des principaux personnages de Rome. Il est à remarquer que la plupart des correspondans de Cicéron sont, comme lui, des écrivains élégans, qui ajoutent à l'idée que nous pouvons nous faire d'ailleurs du goût et de l'urbanité de son siècle.

Le recueil de lettres qui, en anglais, a sans doute le plus de mérite, est la correspondance de Pope, Swift et leurs amis : elle se trouve en partie dans les œuvres de Pope, et en partie dans celles de Swift. Ces lettres sont, en général, agréables à lire,

---

(1) Voyez la lettre de Cicéron à Atticus, écrite un an ou deux avant la mort du premier, dans laquelle il dit, en réponse à quelques questions sur ce sujet, qu'il n'avait aucun recueil de ses lettres, et que Tiron n'en avait conservé qu'environ soixante et dix. *Ad Attic.* XVI, 5.

écrites avec esprit et avec goût ; mais elles ne sont pas tout-à-fait à l'abri du reproche que j'ai fait à celles de Pline ; l'art et l'étude s'y font un peu trop sentir. Dans le nombre des correspondans dont ce recueil nous offre les noms, il y en a qui écrivent avec aisance et avec une heureuse simplicité. Les lettres du docteur Arbuthnot en particulier méritent toutes cet éloge. Celles de Swift sont aussi toujours exemptes de toute espèce d'affectation : et une preuve de ce que j'avance, est qu'elles nous montrent son caractère à découvert, avec tous ses défauts. Il serait à souhaiter néanmoins, pour l'honneur de sa mémoire, que ses correspondances n'eussent pas été épuisées jusqu'à la lie par des publications successives. Plusieurs des lettres de lord Bolingbroke et de l'évêque Atterbury, sont de main de maître. Le reproche de trop de recherche et de prétention tombe principalement sur celles de Pope lui-même. Il y a visiblement dans ses lettres plus d'étude, et moins de naturel que dans celles de quelques-uns de ses correspondans : elles partent moins du cœur. Il s'était formé sur le modèle de Voiture, et courait trop après le bel esprit. Ses lettres adressées à des femmes sont pleines d'affectation ; et même en écrivant à ses amis, il n'en est pas exempt. Quel tour forcé, par exemple, que le commencement d'une lettre à Addison ! « Je suis plus réjoui de votre re-
« tour, que je ne le serais de celui du soleil, quel
« que soit mon désir de le voir dans cette triste
« et humide saison ; mais c'est sa destinée, ainsi que
« la vôtre, de déplaire aux hiboux et autres animaux

« lugubres, qui sont blessés de son éclat (1). » Quel ton empesé dans le compliment qu'il adresse à l'évêque Atterbury ! « Quoique le bruit et le mou-« vement journaliers en faveur du public aient pris « fin, je sais que vous n'êtes pas moins occupé de « ses intérêts ; comme le soleil en hiver, lorsqu'il « semble se retirer du monde, prépare sa chaleur « et ses bienfaits pour une meilleure saison (2). » Cette période serait supportable dans une harangue ; mais elle n'est point dans le style d'une simple lettre d'amitié.

La gaîté et la vivacité françaises brillent surtout dans la manière d'écrire les lettres, et ont produit

---

(1) « I am more joyed at your return, than I should be « at that of the sun, as much as I wish for him in this « melancholy wet season ; but it is his fate too, like yours, « to be displeasing to owls and obscene animals, who cannot « bear his lustre. »

(2) « Though the noise and daily bustle for the public be « now over, I dare say, you are still tendering its welfare ; « as the sun in winter, when seeming to retire from the « world, is preparing warmth and benedictions for a better « season. » Cette lettre est de Mars 1722. On voit, dans le cours de la correspondance, que l'évêque Atterbury s'était fortement occupé d'affaires publiques par devoir et contre son gré. C'est à quoi fait allusion la première phrase. Blair a légèrement altéré le texte, sans doute en vue de la clarté. Celui de la lettre, telle qu'on la lit dans l'édition de Berlin 1764, *vol.* VIII, *p.* 89, porte : I dare say, a good man is still ten-« dering its welfare. » — « Je sais qu'un homme de bien n'est « pas moins occupé de ses intérêts : » ce qui adoucit un peu la tournure, sans changer le sens. *P. P. p.*

en ce genre plusieurs ouvrages très-agréables. Au dix-septième siècle, Balzac et Voiture furent les deux écrivains les plus célèbres dans le genre épistolaire. La réputation de Balzac perdit bientôt son éclat, à cause de l'enflure de ses périodes et de la pompe de son style. Mais Voiture eut long-temps la faveur publique : sa composition est très-brillante ; il montre beaucoup d'esprit, et badine d'une manière agréable : son seul défaut est de faire trop ouvertement profession de bel esprit. Les Lettres de madame de Sévigné passent aujourd'hui pour le meilleur modèle de correspondance familière : elles traitent à la vérité le plus souvent des sujets très-futiles, la nouvelle du jour et les bruits de la ville ; elles sont surchargées de complimens outrés, adressés à une fille chérie, et d'expressions passionnées de tendresse pour elle : mais la tournure en est si vive et si animée ; il y a, dans les récits, tant d'aisance et de variété ; dans les tableaux, des traits si frappans, sans la moindre apparence d'affectation, qu'elles méritent le plus grand éloge. Les Lettres de lady Mary Worthley Montague ne sont point indignes d'être nommées après celles de madame de Sévigné ; elles approchent beaucoup de l'aisance et de la vivacité françaises : on peut dire même que, pour le véritable caractère et les agrémens du style épistolaire, elles sont ce que nous avons de mieux en anglais.

Il me reste à traiter d'une autre espèce de composition en prose, qui comprend une classe très-nombreuse et en général très-insignifiante d'ouvrages, connus sous le nom de *contes* ou de *romans*. Ils pour-

raient paraître, au premier coup-d'œil, indignes d'une mention particulière; mais je ne suis point de cette opinion. M. Fletcher de Salton cite quelque part le propos d'un homme de sens, qui, pourvu qu'on lui laissât faire les chansons d'une nation, cédait volontiers à d'autres le droit de faire ses lois. Cette maxime, bien réfléchie et fondée sur le bon sens, trouve ici son application. Des écrits, quelque frivoles qu'ils soient en apparence, lorsqu'ils sont fort accueillis et qu'ils s'emparent des jeunes imaginations des deux sexes, appellent sur eux l'attention la plus vigilante; car on doit présumer qu'ils auront une grande influence sur les mœurs et sur le goût.

Il est certain qu'on pourrait diriger les histoires fabuleuses vers un but utile : c'est un des meilleurs moyens que l'on puisse prendre pour répandre l'instruction, peindre la vie et les mœurs des hommes, faire voir dans quels égaremens les passions nous entraînent, rendre la vertu aimable et le vice odieux. Des contes bien faits peuvent remplir ce but plus efficacement que l'enseignement simple et direct : aussi voyons-nous que, dans tous les temps, les hommes les plus sages ont employé les fables et les fictions, comme les meilleurs véhicules de l'instruction. Elles ont toujours servi de bases à la poésie épique et dramatique. Ce n'est donc pas la nature de ce genre d'ouvrages qui peut les rendre méprisables, mais bien une exécution vicieuse. Bacon fait remarquer le goût général pour les histoires fabuleuses, comme une indication de la grandeur et de la dignité de l'esprit humain. Il observe très-ingénieuse-

ment que les choses de ce monde, et le cours ordinaire des affaires, ne suffisent pas à l'esprit et ne peuvent le satisfaire. Nous cherchons quelque chose au delà qui donne à l'âme plus d'essor, des actions plus nobles et plus héroïques, des événemens plus variés et plus surprenans, un ordre de choses plus éclatant, une plus juste distribution des peines et des récompenses : et comme l'histoire réelle ne peut nous les offrir, nous avons recours aux fictions ; nous créons des mondes au gré de notre imagination, afin de satisfaire nos vastes désirs. « *Accommodando*, » dit ce grand philosophe, « *rerum simulacra ad* « *animi desideria ; non submittendo animum rebus,* « *quod ratio facit et historia* (1). » Puis donc que ce sujet ne manque ni d'utilité ni de dignité, plaçons ici quelques observations sur l'origine et les progrès de l'histoire fabuleuse, et sur les différentes formes qu'elle a revêtues en différens pays.

Partout son origine est fort ancienne. En particulier le génie des orientaux a été tourné de bonne heure vers l'invention et le goût des fictions : leur théologie, leur philosophie, leur politique, étaient présentées sous le voile de la fable et des paraboles. Les Indiens, les Perses et les Arabes, acquirent de la célébrité par leurs contes. Les contes arabes, intitulés les *Mille et une nuits*, sont la production d'un esprit romanesque ; mais ils sont pleins d'imagination

---

(1) « En accommodant l'apparence des choses aux désirs « de l'esprit ; et non en asservissant l'esprit au cours des « événemens, comme le font l'histoire et la philosophie. »

et très-agréables : ils présentent un tableau curieux de mœurs et de caractères, parsemé de traits d'une morale bienveillante. Chez les anciens Grecs, il est fait mention des fables ioniennes et milésiennes; mais elles ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et les souvenirs qu'on en a conservés indiquent que ces contes étaient d'un genre obscène. Il nous reste quelques histoires fabuleuses, composées à l'époque de la décadence de l'empire romain, par Apulée, Achille Tatius, et Héliodore, évêque de Trica, au quatrième siècle de l'ère; mais aucune n'est assez intéressante pour mériter un examen particulier.

Pendant les siècles de ténèbres et d'ignorance, ce genre de composition prit une forme nouvelle et singulière, qui le mit long-temps fort en honneur dans le monde. Le génie martial des nations soumises au gouvernement féodal; l'institution du combat singulier, pour décider légalement de l'honneur et de la justice des particuliers; la liberté accordée aux femmes de nommer des champions qui combattaient en leur nom; les tournois militaires, où les différens royaumes cherchaient à se surpasser mutuellement; donnèrent naissance à ce système merveilleux de chevalerie, qui est un des plus curieux phénomènes qu'offre l'histoire de l'espèce humaine. Ce système servit de base aux romans de chevalerie errante, où l'on peignit une chevalerie idéale, plus folle encore et plus exaltée que celle qui s'était réellement établie. Là on se transportait dans un monde nouveau et tout plein de merveilles, qui avait à peine quelque légère ressemblance avec celui que nous

habitons. C'étaient non-seulement des chevaliers qui partaient pour aller redresser des torts de toute espèce ; mais à chaque page des magiciens, des dragons et des géans, des hommes invulnérables, des chevaux ailés, des armes et des châteaux enchantés; des aventures enfin tout-à-fait incroyables, mais assorties à la grossière ignorance de ces temps, et aux idées superstitieuses de magie et de nécromance, qui alors étaient généralement reçues. Ces vieux romans avaient toutefois le mérite d'être pleins de sentimens héroïques et d'une bonne morale. Leurs chevaliers étaient des modèles, non simplement de courage, mais de religion, de générosité, de courtoisie et de fidélité; et leurs héroïnes ne se distinguaient pas moins par la modestie, la délicatesse et la dignité, qui présidaient à leur conduite.

Ces compositions furent les premières qui prirent le nom de romans. Le savant évêque d'Avranches, M. Huet, rapporte l'origine de ce mot aux troubadours de la Provence, espèce de conteurs ou de bardes, répandus dans ces contrées, où subsistaient encore quelques restes de littérature et de poésie. La langue qu'on y parlait était un mélange de latin et de gaulois, qu'on nommait *roman* ou *langue romance*. Comme les troubadours s'en servirent pour écrire leurs histoires, le mot *roman* prit cours, et vint enfin à signifier toutes les compositions fabuleuses.

Le plus ancien de ces romans est celui qui porte le nom de Turpin, archevêque de Reims. Il est du onzième siècle : il a pour sujet les exploits de Charle-

magne et de ses pairs, ou paladins, pour chasser les Sarrasins de la France et d'une partie de l'Espagne. C'est le même sujet qu'a pris l'Arioste dans son fameux poëme de *Roland furieux*, qui est, à proprement parler, un roman de chevalerie, non moins extravagant que les autres, mais en partie héroïque, en partie comique, et embelli de toutes les grâces de la poésie. Le roman de Turpin fut suivi d'*Amadis de Gaule*, et de plusieurs autres de même genre. Les croisades vinrent fournir de nouvelles matières de romans, et augmentèrent le goût que l'on avait pour ces sortes de productions. Les combats des Chrétiens contre les Sarrasins firent toujours le fond du sujet; et depuis le onzième siècle jusqu'au seizième, dans toute l'Europe, on fut passionné de cette lecture. En Espagne, où les romans de chevalerie furent reçus avec le plus d'avidité, l'ingénieux Cervantes, au commencement du dix-septième siècle, contribua beaucoup à les décréditer. L'abolition des tournois, la prohibition des combats singuliers, la défaveur jetée sur la croyance à la magie et aux enchantemens, le changement général opéré dans les mœurs en Europe, commencèrent à donner aux compositions fabuleuses une nouvelle forme.

Alors parurent l'*Astrée* de d'Urfé, le *Grand Cyrus*, la *Clélie* et la *Cléopâtre* de M.lle de Scudéri, l'*Arcadie* du chevalier Philippe Sidney, et d'autres compositions de même genre, qui affectent un ton grave et majestueux. Ces ouvrages peuvent être considérés comme formant une époque, ou le second âge des romans: on y retrouve l'héroïsme et la galanterie,

la tournure morale et les vertus exaltées des romans de chevalerie ; mais les dragons, les nécromanciens, les châteaux enchantés en furent bannis ; et on put même y démêler quelques traits de ressemblance avec la nature humaine. Il y restait toutefois trop de merveilleux pour un siècle qui aspirait à la perfection du goût ; on ne tarda pas à sentir que les caractères étaient forcés, le style enflé, les aventures incroyables : d'ailleurs ces livres étaient longs et ennuyeux.

Bientôt donc ce genre de composition prit une nouvelle forme, qui marque une troisième époque. La pompe des romans héroïques fit place au ton familier des contes : ces contes, tant en France qu'en Angleterre, au temps de Louis XIV et de Charles II, furent en général d'un genre futile, sans la moindre apparence de but moral ou d'instruction utile. Depuis, on a tenté un meilleur genre, et il s'est opéré dans les romans un commencement de réforme. On les a dirigés vers l'imitation de la vie commune et des caractères réels : on s'est proposé d'y faire agir des personnes placées dans certaines situations intéressantes, et telles qu'il peut s'en offrir dans le cours de la vie ; au moyen de quoi, on peut indiquer ce qui est louable ou blâmable dans le caractère ou la conduite, et le présenter sous un jour propre à faire une impression utile. Les Français ont composé sur ce plan des ouvrages qui ont beaucoup mérité. Le *Gilblas,* de Le Sage, est un livre plein de sens, et qui, pour la connaissance du monde, peut donner de très-bonnes leçons. Les ou-

vrages de Marivaux, surtout sa *Marianne*, annoncent beaucoup de finesse d'esprit et de connaissance du cœur humain. Cet auteur trace, avec un pinceau délicat, les traits et les nuances les plus fines, qui distinguent les caractères. La *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, est une production d'un genre très-extraordinaire ; les événemens en sont souvent peu naturels et invraisemblables ; on y trouve des détails fastidieux, et quelques tableaux répréhensibles : mais en totalité, pour l'éloquence, la chaleur du sentiment et l'ardeur de la passion, ce livre mérite d'être mis au premier rang parmi les histoires fabuleuses.

Il faut convenir qu'en ce genre la France a sur la Grande-Bretagne une supériorité décidée. Nous ne possédons pas, au même point que nos voisins, le talent de narrer, et de marquer avec délicatesse toutes les nuances des caractères. Il y a cependant en anglais quelques productions de cette espèce qui font honneur au génie de la nation. Aucune fiction, en aucune langue, n'est mieux conduite ou mieux soutenue que celle de *Robinson Crusoé* : il y règne partout un air de vérité et de simplicité, qui gagne le lecteur, en s'emparant de son imagination ; et, en même temps, elle offre une instruction très-utile, en faisant voir comment les facultés naturelles de l'homme peuvent surmonter les difficultés d'une situation en apparence désespérée. Les romans de M. Fielding ont le mérite de la gaîté ; et si quelquefois cette gaîté manque un peu de délicatesse, elle a du moins toujours un air d'originalité qui distingue cet auteur de tout autre.

Ses caractères sont animés, naturels et dessinés d'une manière hardie ; ses fictions tendent en général à inspirer des sentimens de bonté et d'humanité. Dans *Tom Jones*, qui est son ouvrage principal, l'art avec lequel la fable est tissue, et la manière adroite dont tous les incidens sont dirigés vers le même but, méritent beaucoup d'éloges. Le plus moral de nos romanciers est Richardson, l'auteur de *Clarisse* : ses intentions sont toujours pures, et on ne peut lui refuser beaucoup de capacité et de génie ; mais il a le malheureux talent de prolonger sans fin des ouvrages de pur agrément. Les chétives productions que publient journellement des auteurs anonymes, sous le titre de *vies*, *aventures* ou *histoires*, lorsqu'elles ne sont pas nuisibles, sont au moins d'ordinaire fort insipides : et quoiqu'en général des romans, qui peignent la vie et les caractères d'après la vérité et la nature, sans licence et sans folie, puissent offrir à l'esprit un utile délassement ; il faut avouer qu'en voyant ce que sont la plupart de ces écrits, on les jugera plus propres à favoriser la dissipation et l'oisiveté, qu'à remplir aucun but raisonnable. Hâtons-nous donc de faire retraite, et de quitter la région des fictions romanesques.

LEÇON XXXVIII.

NATURE DE LA POÉSIE. SON ORIGINE ET SES PROGRÈS. VERSIFICATION.

J'AI terminé mes observations sur les différens genres d'ouvrages de prose : il me reste à traiter de la composition poétique. Avant d'entreprendre l'examen de ses divers genres, je destine cette leçon à servir d'introduction au sujet. Elle roulera sur la poésie en général : j'y traiterai de la nature de la poésie ; je tâcherai de rendre compte de son origine ; je finirai par quelques remarques sur la versification ou le nombre poétique.

La première question qui s'offre à nous est celle-ci : *Qu'est-ce que la poésie, et en quoi diffère-t-elle de la prose ?* La réponse à cette question n'est pas si facile qu'on pourrait le croire au premier abord. Les critiques se sont partagés sur ce point, et il s'est élevé bien des disputes sur la vraie définition de la poésie. Quelques-uns ont prétendu que la fiction en fait l'essence, et ils se sont étayés de l'autorité d'Aristote et de Platon : mais c'est certainement une définition trop limitée ; car, quoique la fiction puisse entrer pour beaucoup dans plusieurs compositions poétiques, il peut y avoir bien des sujets réels, auxquels la poésie s'applique. C'est ce qui a lieu souvent dans

les descriptions, ou lorsque le poëte ne fait qu'exprimer les sentimens dont il est réellement animé. D'autres font consister le caractère distinctif de la poésie dans l'imitation : mais cela est tout-à-fait vague; car il y a beaucoup d'autres arts qui imitent; et l'imitation des mœurs et des caractères peut avoir lieu dans la plus humble prose, tout aussi-bien que dans la plus haute poésie.

La définition la plus juste et la plus complète que l'on puisse donner de la poésie me semble être celle-ci : « C'est le langage de la passion, ou de l'imagination animée; langage presque toujours assujetti « à une mesure régulière. » L'historien, l'orateur, le philosophe, s'adressent le plus souvent à l'entendement : c'est l'objet principal qu'ils ont en vue. Leur but direct est d'instruire et de persuader : au contraire, le but principal du poëte est de plaire et d'émouvoir? C'est en conséquence à l'imagination et aux passions qu'il s'adresse : il peut, il doit même avoir en vue aussi d'instruire et de corriger; mais ce n'est qu'indirectement, en s'attachant à émouvoir et à plaire, qu'il atteint ce but. On suppose que quelque objet intéressant l'anime, embrase son imagination, et met ses passions en mouvement; que cet objet communique à son style l'élévation qu'il donne à ses idées, et suggère des expressions bien différentes de celles qui s'offrent naturellement à l'esprit, dans une situation ordinaire et tranquille. J'ai ajouté à ma définition que ce langage de la passion ou de l'imagination est *presque toujours* assujetti à une mesure régulière; parce

que, quoique la versification soit en général la distinction extérieure de la poésie, il y a cependant des vers dont la mesure est si libre et si familière, qu'on peut à peine les distinguer de la prose : tels sont ceux des comédies de Térence. A quoi il faut ajouter qu'il y a une espèce de prose d'une cadence si régulière et d'un ton si élevé, qu'elle approche beaucoup de la mesure du vers : telle est celle de Fénélon, dans le *Télémaque*, et d'Ossian, dans la traduction anglaise. La vérité est que les vers et la prose se touchent quelquefois et se confondent comme l'ombre et la lumière. Il est extrêmement difficile de déterminer l'exacte limite où l'éloquence finit et où la poésie commence : et il n'est pas fort nécessaire de pousser si loin la précision, pourvu que l'on comprenne bien la nature de ces deux arts. Ce sont de petites questions de critique, sur lesquelles des écrivains frivoles sont toujours prêts à disputer, mais qui ne méritent pas qu'on s'y arrête. La justesse de la définition que j'ai donnée de la poésie, se fera mieux sentir par ce que je vais dire de son origine : cette recherche servira d'ailleurs à jeter du jour sur plusieurs observations que je serai appelé à faire dans la suite, en traitant des divers genres de compositions poétiques.

Les Grecs, toujours jaloux de faire honneur à leur nation de l'invention des sciences et des arts, attribuèrent celle de la poésie à Orphée, Linus et Musée. Il se peut que ces personnages aient réellement existé, et qu'ils fussent les bardes les plus fameux des anciens peuples de la Grèce; mais la poésie a été

cultivée long-temps avant eux, et dans des pays où leurs noms ne furent jamais connus. C'est une grande erreur de croire que la poésie et la musique soient des arts qui n'appartiennent qu'aux nations civilisées : leur principe est dans la nature humaine, et ils sont de tous les pays et de tous les temps, quoique, comme d'autres arts également fondés sur notre nature, ils aient été plus cultivés et portés, par un concours de circonstances favorables, à un plus haut point de perfection dans quelques pays que dans d'autres. Pour trouver l'origine de la poésie, il faut pénétrer dans les déserts et dans les forêts; remonter au temps des peuples chasseurs et pasteurs, à l'antiquité la plus reculée, à l'époque où les mœurs des hommes conservaient toute leur simplicité primitive.

On a souvent répété, et les anciens attestent d'une voix unanime, que la poésie a précédé la prose : mais on n'a pas toujours bien compris en quel sens on peut affirmer la vérité de ce paradoxe, qui paraît d'abord fort étrange. Jamais certainement il n'y a eu de période dans l'existence de la société, où les hommes aient employé les mesures régulières de la poésie pour converser entre eux. C'était, comme on peut facilement le croire, dans la prose la plus humble et la plus bornée, que les premières peuplades correspondaient ensemble pour leurs besoins mutuels. Mais dès les premiers commencemens de la société, il y eut des occasions où les hommes se réunissaient pour des fêtes, des sacrifices, des assemblées publiques; et l'on sait que dans ces occasions la musique,

les chansons et la danse, étaient leurs amusemens principaux. C'est particulièrement en Amérique que nous avons pu étudier les hommes à l'état sauvage. Or toutes les relations des voyageurs s'accordent à dire que parmi les nations qui habitent ce vaste continent, surtout chez les tribus du nord, avec lesquelles nous avons plus de liaisons, la musique et les chansons sont portées, dans toutes leurs assemblées, à un degré d'enthousiasme extraordinaire; que les chefs des tribus sont ceux qui y font le plus briller leur talent; que c'est en chantant qu'ils célèbrent leurs cérémonies religieuses; qu'ils déplorent leurs calamités publiques et particulières, la mort de leurs amis, la perte de leurs guerriers; qu'ils se réjouissent de leurs victoires; qu'ils célèbrent les exploits de leur nation et de leurs héros; qu'ils s'excitent mutuellement à combattre avec intrépidité, et à endurer les tourmens et la mort avec un courage inébranlable.

On voit ici la composition poétique naître d'une effusion grossière d'enthousiasme chez des hommes ignorans, dont l'imagination ou la passion est exaltée par quelque événement intéressant et par leur mutuel rapprochement. Deux circonstances durent distinguer ce langage chanté, de celui de la conversation ordinaire : un nouvel arrangement de mots, et des figures hardies. C'était un langage plein d'inversions, où les mots sortaient de l'ordre accoutumé, pour revêtir celui que suggérait l'imagination de l'orateur, ou qui était le mieux assorti au mouvement de sa passion. Et quant aux figures, on sait que sous l'in-

fluence d'une émotion forte, les objets ne paraissent pas tels qu'ils sont, mais tels que la passion les représente; on les grossit, on exagère, on veut intéresser les autres à l'objet de sa passion, on compare les plus petites choses aux plus grandes, on parle aux absens comme s'ils étaient présens, on s'adresse même aux choses inanimées: ces divers mouvemens de l'âme suggèrent ces tours hardis que nous désignons aujourd'hui par les noms savans d'*hyperbole*, de *prosopopée*, de *similitude*, etc., mais qui ne sont que le langage primitif de la poésie chez les peuples barbares.

L'homme naît poëte et musicien: le même enthousiasme qui produisit le style poétique, suggéra une mélodie convenable, ou des modulations de sons assorties aux diverses émotions de joie ou de tristesse, d'admiration, d'amour ou de colère. Il y a dans les sons une puissance secrète, due en partie à la nature, en partie à l'habitude et à l'association, qui agit sur l'imagination, l'émeut, touche le cœur, et devient une source de vives jouissances pour les hommes les plus sauvages. La musique et la poésie ont eu donc la même origine; elles sont nées des mêmes circonstances; elles furent unies dans le chant: et, aussi long-temps que dura leur union, elles tendirent à augmenter mutuellement leur influence. Les premiers poëtes chantaient leurs propres vers: telle fut la première origine de ce que nous nommons *versification*; c'est-à-dire, de cet arrangement des mots, plus recherché que celui de la prose, au moyen duquel ils s'adaptent à un air ou à une

mélodie particulière. La liberté d'user de transpositions ou d'inversions, que s'arrogeait naturellement le style poétique, ainsi que je l'ai fait remarquer ci-dessus, facilitait la distribution des mots en mesures conformes à celles du chant. Ces mesures étaient sans doute dans l'origine fort irrégulières, et telles que nos oreilles en seraient peu flattées. Mais dès lors on sentit le plaisir de cette espèce de mélodie; on en fit une étude; et, par degrés, la versification devint un art.

Il paraît, par ce que nous venons de dire, que les premières compositions, qui furent mises par écrit ou transmises par la tradition, ont dû être des compositions poétiques : c'étaient les seules qui pussent attirer l'attention de quelques peuplades grossières et sauvages; ils n'en connaissaient même aucune autre. Le froid raisonnement et le simple discours n'avaient pas assez d'attrait pour des hommes uniquement livrés à la guerre ou à la chasse. Rien ne pouvait engager l'un d'eux à se produire comme orateur, et les autres à se rassembler pour l'entendre, si ce n'est l'empire de la passion, de la musique et du chant. Ce fut donc à ce moyen, et non à aucun autre, que durent avoir recours les chefs et les législateurs, lorsqu'ils voulurent instruire ou animer ces hommes grossiers. Il y a d'ailleurs une raison qui dut empêcher de transmettre à la postérité des compositions d'une autre forme. Avant que l'écriture fût inventée, les chansons seules pouvaient durer et se conserver dans le souvenir; l'oreille aidait la mémoire par le rhythme; les pères

répétaient ces vers et les chantaient à leurs enfans. C'est ainsi que les chansons nationales formaient une tradition orale, qui devint l'unique source de toutes les connaissances historiques, et en général de toute l'instruction du premier âge des peuples.

Les plus anciens souvenirs que l'histoire nous en a conservés, attestent la vérité de tout ce que nous venons de dire. Dans les premiers temps de la Grèce, les prêtres, les philosophes et les hommes d'état, firent usage de la poésie pour publier leurs instructions. Apollon, Orphée et Amphion, les plus anciens bardes grecs, nous sont représentés comme ayant fait sortir les hommes de l'état sauvage, et ayant établi les premiers la civilisation et les lois. Minos et Thalès chantaient sur la lyre les lois qu'ils composaient (1); et jusqu'au siècle qui précéda immédiatement celui d'Hérodote, l'histoire n'avait point encore revêtu d'autre forme, que celle des contes poétiques.

De même, chez tous les autres peuples, les poëtes et les chansons occupent constamment le premier période de leur existence. Les nations scythiques ou gothiques comptent, parmi leurs chefs et leurs rois, plusieurs scaldes ou poëtes : c'est dans leurs chansons runiques, que leurs premiers historiens, tels que Saxo Germanicus, reconnaissent avoir puisé leurs principales informations. Chez les tribus celtiques de la Gaule, de la Grande-Bretagne et de l'Irlande, on sait assez combien les bardes étaient honorés, et

(1) Strabon, liv. 10.

quelle était leur influence. Ils étaient à la fois poëtes et musiciens, comme furent partout tous les poëtes des premiers temps; ils étaient toujours près du chef ou souverain, et conservaient le souvenir de ses exploits; ils faisaient les fonctions d'ambassadeurs, à l'occasion des différends qui s'élevaient entre des tribus rivales, et leur personne était sacrée.

Il résulte de ce qui précède que, comme les poëmes et les chansons sont les plus anciens monumens des peuples, nous devons nous attendre que chez tous, il doit y avoir entre ces monumens une ressemblance frappante. Les occasions qui leur donnèrent naissance furent à peu près les mêmes partout: les louanges des dieux et des héros, la gloire de leurs ancêtres, le récit des faits de guerre, les chants de victoire, les chants de deuil sur les malheurs et la mort de leurs concitoyens; voilà ce que les hommes de toutes les nations naissantes offrent à l'observateur. Le même enthousiasme, le même feu, la même irrégularité règnent dans leurs compositions informes, mais animées; le style en est chaud et concis, plein de figures hardies, ou même extravagantes: tels sont toujours les traits distinctifs de la poésie primitive et véritablement originale. Cette manière de s'exprimer, forte et hyperbolique, que nous avons pris l'habitude d'appeler orientale, parce que c'est de l'Orient que nous sont venues quelques-unes des plus anciennes productions poétiques, n'est, au vrai, pas plus orientale qu'occidentale. Ce n'est pas le caractère du pays, mais de l'age; et il appartient, à un certain point, à tous les peuples, lors-

qu'ils sont placés à l'époque où la musique et les chansons prennent naissance. Jamais les hommes ne se ressemblent autant qu'à l'origine des sociétés : ce sont les révolutions subséquentes qui marquent les traits distinctifs des divers caractères nationaux ; elles divisent et répartissent en plusieurs canaux séparés le cours général des mœurs et du génie de l'espèce qui, dans l'origine, partait d'une commune source.

Cependant la différence de climat et de manière de vivre jette quelque diversité dans le ton de la poésie primitive ; principalement le naturel doux ou féroce des peuples, et leurs progrès, plus ou moins rapides, vers les arts de la civilisation. Ce qui nous reste de l'ancienne poésie des Goths ne respire que le carnage et le sang : au contraire, les chansons péruviennes et chinoises, les plus anciennes, roulent sur des sujets doux. La poésie celtique, au temps d'Ossian, quoique principalement du genre martial, offre un mélange de sentimens tendres et délicats : c'est que, chez les Celtes, la poésie avait été longtemps cultivée par les bardes qui, pendant une longue suite de siècles, en avaient fait leur constante occupation : c'est ce qu'atteste Lucain :

Vos quoque, qui fortes animas belloque peremtas
Laudibus in longum, vates, dimittitis ævum,
Plurima securi fudistis carmina, Bardi (1).

Phars, Lib. I, v. 447.

(1) « Et vous aussi, bardes, qui par vos louanges consa-
« crez le souvenir des courageuses victimes de la guerre,
« vous composâtes à loisir plusieurs poëmes. »

Chez les Grecs la poésie ancienne semble avoir pris une tournure philosophique : c'est ce qu'indiquent les sujets traités par Orphée, Linus et Musée ; c'étaient, dit-on, la création, le chaos, la génération de l'univers et l'origine de toutes choses. En effet, nous savons que les Grecs furent la nation qui fit les pas les plus rapides dans la philosophie et dans les arts et la civilisation.

Les Arabes et les Persans ont été toujours les meilleurs poëtes de l'Orient : chez eux, comme chez les autres peuples, la poésie fut le premier véhicule de la science et de toute espèce d'instruction (1). Nous savons (2) que les anciens Arabes tiraient vanité de leurs compositions en vers, et qu'ils reconnaissaient deux sortes de poésie ; ils comparaient l'une à des perles détachées, et l'autre à des perles enfilées. Dans la première, les phrases ou vers n'avaient point de liaison entre elles ; leur beauté consistait dans l'élégance de l'expression et dans la finesse de la pensée. La doctrine morale des Persans était en général contenue dans des maximes ou proverbes de cette nature, indépendans les uns des autres, auxquels ils donnaient la forme de vers. Sous ce rapport, ils ressemblaient aux proverbes de Salomon ; car ce livre est en grande partie composé de phrases poétiques indépendantes, comme les perles détachées

---

(1) Voy. *Voyages de Chardin*, au chap. de la poésie des Persans.

(2) Voy. le *Discours préliminaire*, de la traduction de l'Alcoran, par Sale.

des Arabes. On retrouve la même forme de composition dans le livre de Job. Il paraît que les Grecs furent les premiers qui introduisirent, dans leurs ouvrages poétiques, une structure plus régulière et une liaison plus intime.

Dans l'enfance de la poésie, tous les genres étaient confondus, et se trouvaient mêlés indifféremment dans une même composition, selon que le poëte y était conduit par son goût, par un mouvement d'enthousiasme, ou par quelque incident fortuit. A mesure que la société et les arts firent des progrès, les divers genres de poésie commencèrent à prendre une forme régulière, et à se ranger sous les différentes dénominations qui nous sont devenues familières. Mais déjà les premiers et grossiers essais de la verve poétique nous permettent de discerner le germe et le premier développement de chaque genre. Les odes et les hymnes de toute espèce durent être au nombre des premières compositions, et s'offrirent sans doute d'elles-mêmes aux bardes émus par les sentimens religieux, par la joie, le ressentiment, l'amour, ou d'autres passions qui prenaient l'essor dans leurs chants. La poésie plaintive ou élégiaque naquit aussi naturellement des lamentations qu'ils avaient coutume de faire sur la mort de leurs amis. Le récit des exploits de leurs héros et de leurs ancêtres fut la première origine de ce que nous appelons *le poëme épique* : et comme, non contens de ces simples récits, ils durent infailliblement être conduits, à l'occasion de leurs assemblées publiques, à représenter ces hauts faits, en faisant paraître sur

la scène différens bardes qui conversaient entre eux, et parlaient d'une manière conforme au caractère de leurs héros; nous trouvons dans ces dialogues les premiers linéamens de la tragédie ou du genre dramatique.

Mais, dans les premiers temps, ces divers genres n'étaient pas distincts et séparés l'un de l'autre comme aujourd'hui. Non-seulement les différentes sortes de poésie étaient mêlées et confondues, mais il en était de même de tout ce qui tient aux lettres et à la composition. L'histoire, l'éloquence et la poésie, n'étaient pas distinguées, et ne faisaient qu'un seul tout. Quiconque avait dessein d'émouvoir ou de persuader, d'instruire ou d'amuser ses compatriotes ou ses voisins, quelle que fût la nature du sujet qu'il entreprenait de traiter, accompagnait l'expression de ses sentimens, ou ses simples récits, de la mélodie du chant. C'était l'usage constant à cette époque de la société, où le même individu était à la fois laboureur, maçon, guerrier et homme d'état. Quand les progrès de la société produisirent la distinction des arts et des professions de la vie civile, il en résulta peu à peu la séparation des différens départemens de la littérature.

A la longue, on inventa l'art de l'écriture, et on s'en servit pour conserver le souvenir des choses passées. Des hommes occupés de la politique et des arts utiles, ne se contentèrent plus d'être émus; ils voulurent être instruits. Accoutumés à raisonner et à réfléchir sur les affaires de la vie, ils se plurent au récit des faits vrais, et ne s'intéressèrent que faible-

ment aux choses fabuleuses. Alors donc l'historien renonça aux ornemens de la poésie; il écrivit en prose, et s'appliqua à raconter les événemens d'une manière fidèle et judicieuse : le philosophe ne s'adressa presque plus qu'à l'entendement : l'orateur étudia l'art de persuader en raisonnant, et retint, du style ardent et passionné des premiers poëtes, ce qui pouvait l'aider à atteindre son but. Dès lors la poésie devint un art distinct, destiné principalement à plaire, et borné généralement aux sujets qui peuvent émouvoir l'imagination et les passions : la musique même, sa plus ancienne compagne, en fut presque entièrement séparée.

A la suite de ces divisions, les arts et les lettres prirent une forme plus régulière, et contribuèrent mutuellement à leurs progrès. Il faut avouer cependant que la poésie, dans son état primitif, était plus énergique qu'elle ne l'est aujourd'hui : elle donnait essor à tous les mouvemens de l'âme, et se prêtait à tous les efforts d'une imagination exaltée ; elle parlait toujours le langage de la passion; car c'était la passion qui lui avait donné naissance. Inspiré et animé par des objets qui lui semblaient grands, par des événemens qui intéressaient sa patrie ou ses amis, l'ancien barde se levait et chantait : ses chants étaient sans règle et sans ordre ; mais on y reconnaissait la naïve effusion des vrais sentimens du cœur ; il y donnait l'essor à de vives conceptions d'admiration ou de ressentiment, de douleur ou d'amitié. On ne doit donc pas s'étonner de rencontrer souvent dans les productions imparfaites et sans art de la poésie pri-

mitive, des traits d'une rare beauté et qui enlèvent l'admiration. Dans les siècles suivans, quand la poésie devint un art régulier, et qu'on la cultiva en vue de la réputation ou de la fortune, les auteurs commencèrent à feindre des sentimens qu'ils n'éprouvaient plus : composant froidement dans leur cabinet, ils cherchèrent moins à exprimer la passion qu'à en imiter l'expression ; ils tâchèrent d'échauffer leur imagination, ou de suppléer au défaut de chaleur, par des ornemens artificiels, propres à donner à leurs compositions une sorte d'éclat.

La séparation opérée entre la musique et la poésie, eut pour celle-ci des suites défavorables à quelques égards, et qui furent nuisibles à la musique sous plusieurs rapports (1). Tant que ces deux arts furent unis, la musique anima la poésie, et reçut d'elle de la force et de l'expression. On ne peut douter qu'à cette époque antique, la musique ne fût extrêmement simple. Elle dut consister essentiellement en tons pathétiques, tels que la voix pouvait aisément les adapter aux paroles chantées. Les instrumens de musique, tels que la flûte, le chalumeau, la lyre montée d'un très-petit nombre de cordes, paraissent avoir été inventés de bonne heure chez quelques peuples ; mais on ne les employait qu'à accompagner la voix, afin de lui donner plus d'éclat. La récitation du poëte n'en était pas moins distinc-

(1) Voyez la Dissertation du docteur Brown, *On the rise*, *etc.*, c'est-à-dire, sur l'origine, l'union et la séparation de la poésie et de la musique.

tement entendue ; et il paraît par diverses circonstances, que, chez les anciens Grecs et chez d'autres nations, le barde, qui chantait ses vers, jouait en même temps de la harpe ou de la lyre. C'est ainsi que la musique était pratiquée, lorsqu'elle produisait tous les grands effets dont il est si souvent question dans l'histoire ancienne : et il est certain qu'il n'y a que la musique simple, et la musique accompagnée de vers, ou sous forme de chant, qui puisse avoir une expression forte, et exercer une puissante influence sur l'esprit humain. Quand la musique instrumentale vint à être étudiée comme un art séparé, quand elle fut dépouillée des vers du poëte, et n'offrit plus que les combinaisons compliquées d'une harmonie savante, elle perdit toute son ancienne puissance ; elle n'enflamma plus l'âme des auditeurs, n'excita plus d'émotions irrésistibles, et ne fut plus qu'un art de simple amusement chez les nations civilisées et livrées à toutes les jouissances du luxe.

Cependant la poésie conserve, chez tous les peuples, quelques restes de son ancienne alliance avec la musique. Comme dans l'origine elle fut chantée, elle fut aussi nécessairement mesurée, ou assujettie à un arrangement de mots et de syllabes, tout-à-fait artificiel, et qui varia beaucoup en différens pays; tel toutefois que, dans chacun d'eux, celui qui y était adopté dut paraître le plus mélodieux et le plus agréable à l'oreille. C'est ainsi que s'établit partout cette forme caractéristique de la poésie, que nous appelons *vers*, dont nous allons maintenant traiter avec plus de détail.

Ce sujet est curieux; mais si je m'y livrais, comme j'aimerais à le faire, les discussions où je m'engagerais paraîtraient minutieuses à quelques lecteurs : je m'en tiendrai donc à quelques remarques sur la versification anglaise.

Les nations, dont le langage et la prononciation étaient d'un genre musical, fondèrent leur versification principalement sur la quantité des syllabes, c'est-à-dire, sur la distinction entre les longues et les brèves. Celles qui ne faisaient pas sentir, à la prononciation, la quantité des syllabes d'une manière aussi distincte, fondèrent la mélodie de leurs vers sur le nombre des syllabes, sur la disposition des accens et des pauses, et très-souvent sur le retour de quelques sons correspondans, qui est ce que nous nommons la rime. La première de ces méthodes fut celle des Grecs et des Romains; la seconde est la nôtre, et celle de la plupart des nations modernes. Chez les Grecs et les Romains, toutes les syllabes, ou presque toutes, avaient une quantité fixe et déterminée. Leur manière de prononcer rendait cette distinction si sensible à l'oreille, qu'une syllabe longue était comptée comme exactement égale en durée à deux syllabes brèves. Conformément à ce principe, le nombre des syllabes contenues dans leur vers hexamètre était susceptible de variation : il pouvait s'élever jusqu'à dix-sept, ou être réduit à treize, et non au-dessous, si le vers était régulier. Mais le temps musical était néanmoins exactement le même, dans tous les vers hexamètres; il égalait celui qu'exigeait la prononciation de douze syllabes longues.

Pour assurer à chaque vers le temps qui lui est dû, ainsi que le mélange et la succession des syllabes longues et brèves dont il devait être composé, on inventa ce que les grammairiens appellent les pieds; tels que les *dactyles*, *spondées*, *ïambes*, etc. Ces mesures servirent à constater la régularité de chaque vers, et à voir s'il était construit de manière à rendre sa mélodie complète. On exigeait, par exemple, que dans le vers hexamètre les syllabes fussent tellement disposées relativement à la quantité, qu'on pût le mesurer ou scander par six pieds, dactyles ou spondées (vu que ces deux espèces de pieds sont égaux en temps musical); mais toutefois avec cette restriction, que le cinquième pied devait être régulièrement un dactyle, et le dernier un spondée (1).

(1) Quelques auteurs croient que les pieds, dans le vers latin, ont été destinés à correspondre aux mesures de la musique, et à former des intervalles ou distinctions musicales, sensibles à l'oreille, dans la prononciation du vers. Si tel eût été le but de cette invention, chaque espèce de vers devrait avoir un ordre particulier de pieds, qui fût seul réservé pour elle. Mais les règles communes de la prosodie nous montrent qu'il y a plusieurs sortes de vers latins qui peuvent être mesurés indifféremment par une suite de pieds d'espèces très-différentes. Par exemple, le vers qu'on nomme *asclépiade* (qui est celui de la première ode d'Horace), peut être scandé de deux manières; par un spondée, deux choriambes, et un pyrrhique; ou bien, par un spondée, un dactyle suivi d'une césure, et deux dactyles. Le pentamètre commun et quelques autres espèces de vers admettent de semblables variétés; et toutefois la mélodie du vers demeure la même, quoiqu'on le scande par des pieds différens. Cela prouve que les pieds

L'introduction de ces pieds dans les vers anglais serait fort déplacée, car à cet égard le génie de la langue ne correspond nullement au grec et au latin: je ne veux pas dire qu'en prononçant nous ne fassions point attention à la quantité des syllabes, ou aux longues et aux brèves. Nous avons un grand nombre de mots, surtout parmi ceux qui sont formés de plusieurs syllabes, où la quantité, tant des longues que des brèves, est invariablement fixée; mais nous en avons aussi beaucoup où la quantité est tout-à-fait indéterminée: tels sont plusieurs mots de deux syllabes, et presque tous nos monosyllabes. En général, la différence entre les syllabes longues et brèves, à la prononciation, est si peu considérable, et la liberté de les changer à volonté est si étendue, que la quantité seule ne peut avoir que peu d'effet dans la versification anglaise. La seule différence sensible entre nos

---

n'étaient pas sentis dans la prononciation du vers, et n'avaient d'autre destination que d'en déterminer la structure; ou de servir de mesures, pour vérifier la succession des syllabes longues et brèves, et voir si elle était bien celle que la mélodie du vers requérait. Or comme il arrivait quelquefois que différens pieds pouvaient être appliqués à cet usage, il en résultait qu'une même espèce de vers pouvait être scandée de plusieurs manières. Quant à l'hexamètre, on ne trouva aucun pied plus propre à le mesurer que les dactyles et les spondées, et en conséquence ces deux espèces de pieds furent toujours employées pour le scander. Mais, en lisant un vers hexamètre, l'oreille ne sent point la chute de chaque pied. Faute d'avoir bien compris ceci, il s'est introduit, je crois, quelque confusion dans ce qu'on a écrit sur la prosodie des vers latins et anglais.

syllabes dépend de cette espèce d'appui de la voix, que nous nommons *accent*. L'accent n'allonge pas toujours la syllabe ; son effet est seulement de lui donner un son plus fort : et la mélodie de nos vers dépend infiniment plus de l'ordre et de la succession des syllabes accentuées et non accentuées, que du mélange des longues et des brèves. Si l'on prend quelques vers de Pope, et qu'en les récitant on altère la quantité des syllabes, autant que cette quantité est sensible et déterminée, la mélodie du vers en souffrira peu ; mais si nous n'accentuons pas les syllabes conformément aux règles du vers, cette mélodie sera entièrement détruite (1).

Le vers héroïque anglais est d'une forme qu'on pourrait nommer *ïambique ;* il consiste en une succession presque alternative de syllabes, non pas brèves et longues, mais non accentuées et accentuées : cependant, en faveur de la variété, on accorde

(1) Voyez ceci clairement expliqué dans le Traité de lord Monboddo, *Of the origin, etc.*, c'est-à-dire, sur l'origine et les progrès du langage, vol. II, à l'article de la prosodie du langage. Il fait voir que non-seulement la constitution de notre vers est telle, mais que, par notre manière de lire les vers latins, nous leur donnons à peu près la même mélodie. En effet il est sûr, qu'en les disant, nous n'observons pas la quantité ancienne, et que nous ne faisons pas les longues égales à deux brèves ; nous observons uniquement une certaine succession de syllabes accentuées et privées d'accent ; seulement l'ordre de cette succession, dans notre manière de lire le vers latin, est différent de celui de notre propre vers. Il serait impossible à un Romain de rien entendre à notre prononciation.

quelque liberté relativement à la place de ces accens alternatifs. Souvent, mais pas toujours, le vers commence par une syllabe non accentuée; et quelquefois, dans le cours du vers, deux syllabes non accentuées se suivent immédiatement; mais en général il y a ou cinq ou quatre syllabes accentuées dans chaque vers. Le nombre des syllabes est de dix, à moins qu'on admette occasionellement un vers alexandrin. Dans les vers qui ne sont pas alexandrins, il y a des cas où le vers semble avoir plus de syllabes que le nombre prescrit; mais dans ces cas-là, on trouvera toujours, si je ne me trompe, que quelques syllabes liquides sont tellement effacées à la prononciation, que le vers, au jugement de l'oreille, se trouve ramené à la mesure commune.

Une autre circonstance essentielle à la constitution de nos vers, est la pause de la césure qui tombe vers le milieu du vers. On observe une pause de ce genre dans les vers de presque toutes les nations; c'est la mélodie qui la suggère. Il n'est pas difficile de faire voir qu'elle se retrouve dans l'hexamètre latin : elle est très-sensible dans le vers héroïque français. Ce vers est composé de douze syllabes. A chaque vers, la pause de la césure tombe régulièrement et nécessairement après la sixième syllabe; en sorte qu'elle partage le vers en deux hémistiches égaux; comme on le voit dans les vers suivans, qui sont les premiers de l'épître de Boileau au Roi :

Jeune et vaillant héros, | dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif | d'une lente vieillesse,
Et qui seul, sans ministre, | à l'exemple des dieux,
Soutiens tout par toi-même, | et vois tout par tes yeux.

Telle est la forme invariable de tous les vers français héroïques; une moitié y correspond toujours à l'autre moitié; la même cadence revient sans cesse, et frappe constamment l'oreille sans intermission ni changement. C'est certainement un défaut, et c'est ce qui rend cette espèce de vers si mal assortie à la liberté et à la dignité du poëme héroïque (1). Au contraire, le vers anglais jouit de l'avantage de pouvoir placer un repos sur quatre syllabes différentes du vers. La pause peut tomber après la quatrième, la cinquième, la sixième ou la septième syllabe; et selon celle de ces places que le poëte préfère, la mélodie du vers prend un différent caractère; l'air ou la cadence en est changée. C'est pour la versification anglaise une source de richesse et de variété.

Lorsque la pause tombe sur la syllabe la moins avancée, qui est la quatrième (2), il en résulte la mélodie la plus vive, l'air devient très-animé. Dans le passage suivant de la *Boucle de cheveux enlevée*, M. Pope a assorti, avec un art infini, la construction du vers à la nature du sujet.

On her white breast | a sparkling cross she wore,
Which Jews might kiss, | and Infidels adore;

(1) Je crois inutile de discuter ici ce jugement. La beauté du vers français héroïque, comme celle des vers de toutes les nations, ne peut être bien sentie que de ceux à qui sa coupe est familière, et qui connaissent l'harmonie de la langue par une habitude contractée dès l'enfance. *P. P. p.*

(2) M. Cantwell remarque ici avec raison que la mesure de ce vers est la même que celle de nos vers de dix syllabes. *P. P. p.*

Her lively looks | a sprightly mind disclose,
Quick as her eyes, | and as unfix'd as those.
Favours to none, | to all she smiles extends,
Oft she rejects, | but never once offends (1).

Lorsque la pause tombe après la cinquième syllabe, et partage le vers en deux parties égales, la mélodie est sensiblement altérée. Le vers n'a plus la même vivacité; il devient plus doux et plus coulant.

Eternal sunshine | of the spotless mind,
Each prayer accepted | and each wish resign'd (2).

Quand la pause occupe une place plus avancée et tombe après la sixième syllabe, le ton de la mélodie devient grave et solennel; le vers marche d'un pas plus lent et plus mesuré.

The wrath of Peleus' son | the direful spring,
Of all the grecian woes, | o Goddess! sing (3).

Mais la gravité de la cadence devient encore plus sensible, quand la pause tombe après la septième syllabe, c'est-à-dire, aussi près de la fin du vers qu'il est permis de la placer. Cette forme du vers est

---

(1) « Elle porte une croix sur sa poitrine, que le Juif n'hé-« siterait pas de baiser, et l'infidèle d'adorer. Ses regards « annoncent la vivacité et la mobilité de ses pensées. Jamais « elle n'accorde de préférence, jamais elle ne refuse un sou-« rire. Elle rejette beaucoup d'hommages, et n'offense point « celui qui les offre. »

(2) « Éternelle félicité de l'innocence! ses prières sont « exaucées; et elle est résignée dans ses désirs. »

(3) « Muse! chante la colère du fils de Pélée, source cruelle « de tous les malheurs des Grecs. »

celle qu'on emploie le plus rarement ; mais elle produit un heureux effet en variant la mélodie : elle a ce mouvement lent, qui ressemble à celui du vers alexandrin, et annonce la fin d'un passage : aussi ne trouve-t-on presque jamais les vers de cette coupe à la suite les uns des autres, mais ordinairement chacun d'eux rime avec un vers qui le précède immédiatement et dont il achève le sens.

And in the smooth description | murmur still.
Long loved adored ideas ! | all adieu.

J'ai tiré mes exemples de vers rimés, parce que la versification y est astreinte à des règles plus strictes. Comme le vers blanc est plus libre, et qu'en le lisant on en fait moins sentir la cadence, les pauses et leurs effets n'y sont pas moins sensibles à l'oreille. Ce vers est toutefois construit précisément sur les mêmes principes, pour ce qui concerne la place de la pause. Quelques personnes, pour rehausser la variété et l'effet de notre vers héroïque, ont prétendu qu'il admet la pause, non-seulement aux quatre places que j'ai indiquées, mais indifféremment après l'une ou l'autre des dix syllabes qui composent le vers, selon que le sens le détermine : c'est dire, à mon avis, qu'il n'y a aucune pause attachée à la mélodie du vers, puisque ce n'est pas de cette mélodie, mais du sens, qu'on la fait dépendre. Mais c'est, je crois, ce qui est contraire à la nature de la versification et à l'expérience de toutes les oreilles délicates (1). Les vers les plus heureux sont

(1) Dans les vers héroïques italiens employés par Le Tasse

sans doute ceux dans lesquels la pause, prescrite par la mélodie poétique, coïncide avec le sens, ou du moins ne le trouble pas. Toutes les fois qu'il y a lieu de craindre quelque opposition entre le sens et l'harmonie, j'ai déjà dit, en traitant de la prononciation ou du débit, qu'il faut en lisant négliger la pause de la césure, et ne s'attacher qu'à celle qui est prescrite par le sens : cette méthode fait perdre au vers quelque chose de sa beauté, mais n'en détruit pas entièrement l'harmonie.

Notre vers blanc a de grands avantages; c'est une espèce de versification noble, hardie et dégagée d'entraves. Le principal défaut de la rime est la conclusion complète qu'elle force l'oreille d'attendre après chaque couple de vers (1). Le vers blanc est libre de cette contrainte, et permet les enjambemens autant que l'hexamètre latin, peut-être même

---

dans sa *Jérusalem délivrée*, et par l'Arioste dans son *Roland furieux*, les pauses sont de la même nature variée, que celle que j'ai dit appartenir au vers anglais, et tombent après les mêmes quatre syllabes. Marmontel, dans sa *Poétique française*, vol. 1, p. 269, remarque que cette structure du vers est commune aux Italiens et aux Anglais, et défend l'uniformité de la pause ou césure française, par la raison que l'alternative des rimes masculines et féminines répand sur la poésie française une variété suffisante; il lui paraît au contraire que le changement de mouvement occasionné par les quatre différentes pauses du vers anglais et italien, produit trop de variété. Sur les pauses de la versification anglaise, voyez les *Elements of criticism*, chap. 18, sect. 4.

(1) L'auteur dit : « *à la fin de chaque couplet*, » on nomme *couplet* en anglais deux vers consécutifs de même rime. *P. P. p.*

davantage. Il résulte de là que ce vers est particulièrement propre aux sujets qui ont de la dignité, supposent de la force, et veulent une mesure plus libre et plus fière que celle du vers rimé. La contrainte et la régularité de la rime sont défavorables au sublime et au pathétique noble : elles entraveraient et dégraderaient le poëme épique et la tragédie. La rime convient aux compositions d'un genre et d'un ton tempérés, où il ne faut ni beaucoup de véhémence dans les sentimens, ni une grande sublimité de style; aux pastorales, aux élégies, aux épîtres, aux satires, etc. : elle leur communique le degré d'élévation qui leur est propre, et distingue, autant qu'il le faut, sans aucun autre secours, le style de ces poëmes du style de la prose. Si l'on tentait de les écrire en vers blancs, ces petits poëmes paraîtraient pleins de rudesse et ne manqueraient pas de déplaire : pour soutenir le style poétique, l'auteur serait forcé d'affecter une pompe de langage mal assortie à de tels sujets.

Quoique je partage l'opinion de ceux qui croient que la vraie place de la rime est dans les moyennes régions de la poésie, et non dans les plus élevées, je ne puis, en aucune façon, approuver les invectives que quelques écrivains lui ont prodiguées. On l'a représentée comme une invention barbare, comme un vain retentissement, fait pour amuser des enfans, né de la corruption du goût au temps où dominait l'influence monastique. La rime pouvait être appelée *barbare*, quand on l'employait dans les vers grecs et latins, parce que ces langues trouvaient dans

leurs mots sonores, dans la liberté de leurs inversions, dans la quantité fixe de leurs syllabes, et dans leur prononciation mélodieuse, des moyens de soutenir le chant du vers, sans avoir recours à cette espèce d'artifice. Mais il ne s'ensuit pas que la rime soit barbare dans la langue anglaise, qui ne possède point les mêmes avantages. Chaque langue a ses propriétés, ses beautés et son harmonie particulière : ce qui sied à l'une, serait dans l'autre ridicule. La rime était barbare en latin, et l'entreprise de composer des vers anglais sur la forme des hexamètres, des pentamètres, ou des saphiques, ne serait pas moins barbare pour nous. Il n'est pas vrai que la rime ne soit qu'une invention monastique : au contraire, on la retrouve, sous différentes formes, dans la versification des nations qui nous sont le mieux connues ; on la trouve dans la poésie ancienne des nations du nord de l'Europe : on assure qu'elle se trouve chez les Arabes, les Persans, les Indiens et les Américains. Cela prouve qu'il y a dans le retour des mêmes sons, quelque chose qui plaît naturellement à l'oreille : et si, après avoir lu la *Boucle de cheveux enlevée*, de M. Pope, ou son *Epître d'Héloïse à Abeilard*, quelqu'un prétend encore que la rime, jointe à la variété des pauses, n'a pas de la grâce et de la douceur, il faut convenir que son oreille est fort différente de la nôtre.

La forme actuelle de nos rimes anglaises héroïques, distribuées en couplets, est un genre de versification moderne. La mesure généralement employée au temps de la reine Élisabeth et des rois Jacques et

Charles II, était la stance de huit vers : c'est celle des vers de Spencer, qui l'avait empruntée des Italiens. Cette mesure est fort artificielle et fort gênée. Waller fut le premier qui introduisit des *couplets* (1), et Dryden acheva de l'établir; Waller adoucit le premier nos vers, et Dryden les perfectionna. La versification de M. Pope a un caractère particulier : elle est singulièrement douce et coulante; d'ailleurs beaucoup plus correcte et plus travaillée que celle de tous ses prédécesseurs. Il introduisit dans les vers héroïques un changement considérable, en mettant entièrement à l'écart les *triplets,* c'est-à-dire, trois vers consécutifs sur la même rime : Dryden en faisait un fréquent usage. La versification de Dryden a néanmoins beaucoup de mérite : on y trouve, comme dans tout ce qui est sorti de sa plume, beaucoup de feu, joint à beaucoup de négligence ; elle est moins douce et moins correcte que celle de Pope; mais il y règne plus d'aisance et de variété : il s'assujettit moins à clore le sens avec le couplet ; il fait souvent enjamber ses couplets l'un sur l'autre, avec une liberté qui ressemble à celle qu'autorisent les vers blancs.

---

(1) Deux vers consécutifs de même rime. *P. P. p.*

LEÇON XXXIX.

DE LA POÉSIE PASTORALE ET DE LA POÉSIE LYRIQUE.

DANS ma dernière leçon j'ai exposé l'origine et les progrès de la poésie, et j'ai fait quelques observations sur la nature de la versification anglaise. Je vais traiter maintenant des divers genres de compositions poétiques et des règles de critique qui s'y rapportent : je suivrai l'ordre le plus simple et le plus naturel ; je commencerai par les genres inférieurs, et je m'élèverai peu à peu jusqu'à l'épopée et au drame, qui sont de tous les poëmes ceux qui ont le plus de dignité : cette leçon roulera sur la poésie pastorale et sur la poésie lyrique.

Si je commence par les pastorales, ce n'est pas que je les considère comme une des plus anciennes formes de la poésie : au contraire, je pense qu'elles n'ont fait un genre particulier, ou un sujet d'ouvrage distinct, qu'à une époque où la société avait fait beaucoup de progrès vers la civilisation. Plusieurs auteurs ont imaginé que la vie rustique des premiers hommes dut les engager à cultiver la poésie pastorale, ou à chanter les rians tableaux de la campagne et les objets qui y ont rapport. Je ne doute pas que leur poésie n'empruntât une grande partie de ses images et de ses

allusions des objets naturels, qui leur étaient plus familiers que d'autres ; mais je suis persuadé que les scènes paisibles de la félicité champêtre ne furent point les premiers objets qui leur inspirèrent cette composition animée que nous nommons *poésie* : elle fut suggérée, chez toutes les nations, au premier période de leur existence, par les événemens et par les objets qui enflamment les passions des hommes, ou qui du moins excitent la surprise et l'admiration. Dans tous les pays, les bardes prirent pour premier sujet de leurs chants, les actions de leurs dieux et de leurs héros, leurs propres exploits à la guerre, les succès ou les revers de leurs compatriotes et de leurs amis. S'ils mêlèrent à leurs compositions quelques morceaux du genre pastoral, ce ne fut que d'une manière incidente. Ils ne songèrent point à prendre pour sujet principal de leurs chants, la tranquillité et les plaisirs de la campagne, tant que ces biens furent pour eux des objets familiers et d'une jouissance journalière ; c'est lorsque les hommes furent réunis dans de grandes villes, lorsque la distinction des rangs et des états fut établie, lorsqu'on connut le tumulte des cours et du grand monde ; c'est alors seulement que la poésie pastorale revêtit sa forme actuelle. Les hommes commencèrent à regretter la vie douce et innocente de leurs ancêtres, ou qu'ils supposèrent que leurs ancêtres avaient menée ; ils se persuadèrent qu'au milieu des scènes champêtres et des occupations pastorales, on trouvait un bonheur bien supérieur à celui des villes ; et conçurent l'idée de le célébrer dans leurs vers. Ce fut à la cour

de Ptolomée que Théocrite écrivit les plus anciennes pastorales dont nous ayons connaissance; et c'est à la cour d'Auguste que Virgile les imita.

Mais quelle qu'ait été l'origine de la poésie pastorale, c'est incontestablement une composition d'un genre agréable et naturel : elle retrace à l'imagination les scènes riantes de la nature; les objets et les situations qui, dans l'enfance et dans la jeunesse, sont d'ordinaire la source des plaisirs les plus purs, et auxquels, dans un âge plus avancé, la plupart des hommes aiment encore à revenir : elle peint un genre de vie auquel nous avons coutume d'associer des idées de paix, de loisir et d'innocence. Nous ouvrons notre cœur à ces douces images, qui semblent promettre d'en bannir les soucis de la vie, et de nous transporter dans les régions paisibles de l'Élysée. D'ailleurs il n'y a point de sujet qui semble plus favorable à la poésie. La nature, au milieu des scènes champêtres, offre de tous côtés de riches sujets de descriptions : rien ne paraît devoir se prêter plus aisément aux formes et au langage de la poésie, que les rivières et les montagnes, les vergers, les collines, les arbres, les troupeaux, et les bergers libres de soins. Dans tous les temps en conséquence ce genre de composition poétique a attiré les lecteurs et excité l'émulation de plusieurs écrivains; mais, malgré tous ces avantages, on verra par ce que j'en vais dire, qu'il n'existe point de genre de poésie plus difficile à porter à sa perfection, et où le nombre des auteurs qui ont obtenu un grand succès soit moindre.

La vie pastorale peut être envisagée sous trois

différens aspects ; et d'abord telle qu'elle est de nos jours : l'état des bergers est bas, servile, laborieux ; leurs occupations sont devenues désagréables, leurs idées grossières et ignobles. On peut ensuite considérer cette vie, telle qu'on suppose qu'elle était dans des temps plus anciens et où les mœurs étaient plus simples : c'était une vie aisée et abondante ; les richesses consistaient principalement en troupeaux de toute espèce ; un berger, malgré sa rusticité, jouissait d'un état honorable. Enfin on peut voir la vie pastorale sous un aspect sous lequel elle n'a jamais existé, et n'existera jamais : à l'aisance, à l'innocence, à la simplicité du premier âge, nous nous plaisons à joindre le goût délicat et les manières polies des temps modernes. De ces trois états, le premier est trop bas et trop grossier, le dernier trop raffiné et trop étranger à la nature, pour qu'on puisse en faire la base de la poésie pastorale. L'un ou l'autre extrême est un écueil contre lequel le poëte échouera, s'il en approche de trop près ; s'il descend aux détails des serviles occupations et des basses idées de nos paysans actuels, il excitera le dégoût, comme on reproche à Théocrite d'avoir fait quelquefois : et si, à l'exemple de quelques auteurs de pastorales, français et italiens, il fait parler ses bergers comme des philosophes ou des hommes de cour, son ouvrage n'aura que le nom, et point l'esprit de la poésie pastorale.

Il faut donc qu'il tienne un juste milieu entre ces extrêmes. Il faut qu'il se forme l'idée d'une vie champêtre, telle qu'elle a pu exister pendant le cours

de certains périodes de la société, où régnaient l'aisance, l'égalité et l'innocence; où les bergers étaient aimables et gais, sans avoir l'instruction et les manières des peuples avancés dans la civilisation; où ils étaient simples et naïfs, sans grossièreté et sans exciter un sentiment de pitié. Le charme de la poésie pastorale consiste essentiellement dans le tableau qu'elle nous offre du bonheur et de la tranquillité de la vie champêtre. Il faut donc que le poëte s'applique à maintenir cette illusion qui a pour nous tant d'attrait; qu'il étale à nos yeux tout ce qu'a d'agréable ce genre de vie, et nous cache ce qui peut s'y trouver de propre à nous déplaire (1); qu'il s'arrête avec

---

(1) Dans les vers suivans de sa première églogue, Virgile a rassemblé, conformément au véritable esprit de la poésie pastorale, autant d'images qu'il était possible d'en offrir des plaisirs de la vie rustique :

Fortunate senex! hic inter flumina nota
Et fontes sacros, frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quæ semper vicino ab limite sepes
Hyblæis apibus, florem depasta salicti,
Sæpe levi somnum suadebit inire susurro.
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
Nec tamen interea raucæ, tua cura, palumbes,
Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo.

« Heureux vieillard! ici tu jouiras, au bord d'un fleuve bien
« connu, ou de quelque source sacrée, de la fraîcheur d'un
« ombrage épais; là le bourdonnement des abeilles, que la
« fleur du saule attire sur la haie voisine, t'invitera au som-
« meil. Ici, au pied de la colline, le villageois chantera,
« en dépouillant les arbres de leur feuillage. Les pigeons

complaisance à en décrire l'innocence et la simplicité; mais qu'il jette un voile sur la rudesse et la misère qui les déparent. Il peut sans doute y attacher des malheurs et des inquiétudes; car il serait contraire à la nature de supposer, dans la vie humaine, une condition qui en fût exempte : mais ces maux doivent être tels, qu'ils n'offrent rien à l'imagination qui puisse lui inspirer du dégoût pour la vie pastorale. Le berger peut s'affliger du départ de sa maîtresse, ou de la perte d'un agneau chéri. C'est assez vanter un état, que de le présenter comme n'ayant que de tels maux à déplorer. En un mot, c'est la vie pastorale ornée et embellie, présentée du moins sous son plus beau jour, que le poëte doit peindre. Mais qu'il prenne garde, en voulant embellir la nature, de la rendre méconnaissable; qu'il évite d'unir au bonheur, à la simplicité rustiques, des raffinemens de luxe incompatibles avec ces biens-là. Si ce n'est pas la vie réelle qu'il représente, ce doit être au moins quelque chose qui lui ressemble. Telle est, à mon avis, l'idée générale qu'il faut se faire de la poésie pastorale. Mais pour l'étudier plus en détail, considérons successivement le lieu de la scène, les caractères, et le sujet ou l'action que cette espèce de composition doit préférer.

Quant au lieu de la scène, il est évident que ce doit toujours être à la campagne; l'art de le bien

« ramiers, qui te sont si chers, roucouleront près de toi, « et la tourterelle, perchée sur un ormeau, ne cessera pas « de gémir. »

décrire est une partie considérable du mérite de ce genre d'ouvrage. A cet égard Théocrite l'emporte sur Virgile : ses descriptions sont plus riches en beautés naturelles et plus pittoresques que celles du poëte latin (1). Dans chaque pastorale, il faut dessi-

(1) Quel tableau peut être peint avec de plus vives couleurs, que celui qui est tracé dans la description suivante?

.... Ἔν τε βαθείαις
Ἀδείας σχίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες,
Ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι.
Πολλαὶ δ' ἄμμιν ὕπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
Αἴγειροι πτελέαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ
Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυσδεν.
Τοὶ δὲ ποτὶ σκιεραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
Τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἁ δ' ὀλολυγὼν
Τηλόθεν ἐν πυκινῇσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις.
Ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγών·
Πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.
Πάντ' ὦσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὦσδε δ' ὀπώρης.
Ὄχναι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευρῇσι δὲ μᾶλα
Δαψιλέως ἄμμιν ἐκυλίνδετο· τοὶ δ' ἐκέχυντο
Ὄρπακες βραβύλοισι καταβρίθοντες ἔρασδε.

Théocr., *Id.* VII, *v.* 131.

« Nous nous reposâmes agréablement sur un lit fait d'une « couche épaisse de lentisques, et de pampres nouvellement « cueillis. Sur nos têtes les ormeaux et les peupliers agitaient « leur feuillage. Tout près de nous, une source sacrée sortait « en murmurant de l'antre des nymphes. Sur les rameaux « les plus touffus, les cigales brûlées par le soleil s'épui- « saient à chanter; l'oiseau plaintif gazouillait au loin dans « les épais taillis; l'alouette et le chardonneret faisaient en- « tendre leur doux ramage; la tourterelle gémissait; les « abeilles dorées voltigeaient auprès des ruisseaux. Tout res- « pirait les parfums de l'été, tout respirait les parfums de « l'automne. Les poires tombaient à nos pieds, les pommes « roulaient à nos côtés; les branches chargées de prunes « pliaient et touchaient à terre. »

ner d'une manière nette le lieu particulier où l'action se passe, et mettre sous les yeux du lecteur les objets qui le déterminent et l'embellissent. Il ne suffit pas de nous présenter des violettes et des roses, des oiseaux, des ruisseaux, des zéphyrs, et tous les lieux communs que tant d'auteurs ramènent sans cesse dans leurs insipides pastorales : le poëte doit décrire un paysage, dont le peintre puisse faire la copie ; les objets qu'il présente doivent être particularisés ; le ruisseau, le rocher, l'arbre dont il parle, doivent être vus distinctement ; leur figure doit frapper l'imagination, afin qu'elle puisse jouir de l'agréable situation où l'on cherche à la transporter. Un seul objet, introduit à propos, suffit quelquefois pour distinguer et caractériser une scène entière : tel est cet antique tombeau rustique, objet si propre à embellir un paysage, que Virgile nous présente, et qu'il a pris de Théocrite :

Hinc adeo media est nobis via ; jamque sepulcrum
Incipit apparere Bianoris ; hic ubi densas
Agricolæ stringunt frondes (1). ECL. IX.

Ce n'est pas seulement dans les descriptions des lieux où le poëte place ses acteurs, qu'il doit répandre la variété ; mais aussi dans les fréquentes allusions qu'il fait aux objets naturels. Il faut qu'il nous offre de nouvelles images, et change ainsi l'aspect sous lequel il nous montre la nature : s'il

(1) « Il ne nous reste plus à faire que la moitié du chemin. « Déjà le tombeau de Bianor commence à paraître, en ce « lieu où des villageois coupent le feuillage épais. »

néglige ce soin, et qu'il se borne à des descriptions rebattues, il nous accablera d'ennui. Une fois sans doute ces descriptions ont été originales; les premiers qui les ont faites ont copié la nature: mais il y a si long-temps qu'on les répète, qu'elles sont maintenant usées et hors de cours. On doit exiger encore que le lieu de la scène soit assorti au sujet de chaque pastorale : selon que ce sujet est triste ou gai, il convient de donner à la nature des formes qui correspondent aux sentimens que le poëte veut inspirer ou décrire. C'est ainsi que Virgile, dans sa seconde églogue, qui contient les plaintes d'un amant désespéré, répand sur toute la scène une teinte lugubre :

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assiduè veniebat; ibi hæc incondita solus
Montibus et sylvis studio jactabat inani (1).

Quant aux caractères ou aux personnages qu'on introduit dans les pastorales, il ne suffit pas que ce soient des habitans de la campagne. Les aventures et les propos des courtisans ou des gens de la ville, établis momentanément à la campagne, ne sont point ce qu'on cherche dans ces sortes d'écrits : on s'attend à y voir figurer des bergers, ou des personnes entièrement vouées aux occupations rustiques,

(1) « Sa seule consolation était de se rendre chaque jour « sous des hêtres touffus, dont la cime élevée couvrait la « terre de son ombre. Là, seul, il adressait aux montagnes « et aux forêts, avec un empressement inutile, ces vers faits « sans étude. »

dont l'innocence et la vie exempte d'inquiétudes, font à nos yeux un heureux contraste avec les mœurs et le caractère de ceux qui sont jetés dans le tourbillon du monde et des affaires de la ville.

J'ai déjà fait mention d'une des principales difficultés de ce genre de composition; elle consiste à tenir un juste milieu entre l'excès de la rusticité et celui du raffinement. Un berger doit assurément être naïf, et sans affectation dans sa manière de penser et de parler sur toutes sortes de sujets; le fond de son caractère doit être une aimable simplicité: mais il n'est nullement nécessaire qu'il soit sot et insipide; il peut avoir du bon sens et de la réflexion, l'esprit vif et prompt, des sentimens tendres et délicats: ce sont là en effet des qualités que peuvent posséder plus ou moins les hommes de tout rang; et on sait assez qu'il y a eu dans le monde de l'esprit et du génie, avant que la science et les arts en eussent entrepris la culture. Mais un berger ne doit pas se montrer subtil, se répandre en réflexions générales et en raisonnemens abstraits; bien moins encore faire des jeux de mots, ou affecter le jargon de la galanterie; ce qui certainement ne convient ni à son caractère ni à sa situation. Ces jeux de mots défigurent les pastorales italiennes, d'ailleurs pleines de beautés. Quand Aminte, dans le Tasse, délie les cheveux de sa maîtresse et les détache de l'arbre autour duquel un sauvage les avait noués, voici ce que le poëte lui fait dire: « Ce tronc raboteux n'était pas « digne de nœuds si beaux. Et quel est donc le pri- « vilége des esclaves de l'amour, si ces chaînes

« précieuses leur sont communes avec des arbres « inanimés? Arbre cruel! comment as-tu pu offen« ser ces cheveux charmans, qui te faisaient tant « d'honneur (1)? » Des sentimens si recherchés conviennent mal aux habitans des bois. On attend des gens de la campagne le langage du pur bon sens et des sentimens naturels. Quand ils racontent ou décrivent, c'est avec simplicité, et ils font des allusions fréquentes aux circonstances de la vie champêtre, comme dans ces beaux vers d'une des églogues de Virgile :

Sepibus in nostris parvam te roscida mala
(Dux ego vester eram) vidi cum matre legentem;
Alter ab undecimo tum me jam ceperat annus,
Jam fragiles poteram a terra contingere ramos.
Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error (2)!

Ailleurs, une bergère jette une pomme à son amant :

---

(1) Già di nodi sì bei non era degno
Così ruvido tronco; or che vantaggio
Hanno i servi d'amor, se lor comune
È con le piante il prezioso laccio?
Pianta crudel! potesti quel bel crine
Offender tu; ch' a te feo tanto onore.

Atto III, sc. I.

(2) « Je t'ai vue encore enfant dans mon enclos, où tu « venais avec ta mère cueillir des pommes couvertes de rosée : « je vous servais de guide; je touchais à ma treizième année, « et déjà j'étais assez grand pour atteindre aux branches fra« giles. Dès que je te vis, quelle flamme me consuma! à « quel fatal égarement mon cœur fut en proie! » *Egl.* 8.

Tum fugit ad salices, et se cupit ante videri (1):

C'est un trait du genre que les Français appellent *naïf*, qui est parfaitement assorti aux mœurs pastorales. M. Pope a voulu imiter ce passage, et s'est flatté de l'embellir. Voici comment il en rend la pensée :

The sprightly Silvia trips along the green,
She runs; but hopes she does not run unseen;
While a kind glance at her pursuer flies,
How much at variance are her feet and eyes!

« La folâtre Silvie joue sur le gazon : elle court; « mais elle se flatte d'être vue : lorsqu'elle lance un « regard à celui qui la poursuit, combien ses yeux et « ses pieds sont peu d'accord! » Cette imitation reste fort au-dessous de l'original; le naturel et l'heureuse simplicité de la description ne s'y retrouvent plus, à cause du tour fin et affecté du dernier vers : « Combien ses yeux et ses pieds sont peu d'accord! »

En supposant que le poëte s'est fait de justes idées de ses personnages et du caractère de ses bergers, la question qui se présente immédiatement est celle-ci : *A quoi va-t-il les occuper? et quels seront les*

(1) « Elle s'enfuit vers des saules voisins, mais elle veut auparavant se laisser voir. »

My Phillis me with pelted apples plies;
Then, tripping to the wood, the wanton hies,
And wishes to be seen before she flies.

DRYDEN.

sujets qu'il traitera dans ses églogues? Car il ne suffit pas sans doute d'y faire discourir des bergers sans objet. Tout poëme, de quelque genre qu'il soit, doit avoir un sujet qui ait pour nous quelque intérêt. C'est ici, si je ne me trompe, la plus grande difficulté de la pastorale. Les scènes actives de la vie champêtre sont trop dénuées d'incidens, ou du moins paraissent telles à la plupart de ceux qui entreprennent de les décrire. L'état d'un berger, ou en général d'une personne occupée exclusivement des travaux de la campagne, est rarement en butte à ces accidens, à ces révolutions, qui pourraient jeter de l'intérêt sur la situation, ou exciter la surprise et la curiosité. Rien de plus uniforme que sa vie; on suppose que son ambition est étrangère à la politique, que son amour est sans intrigue. En conséquence, la pastorale est ordinairement de tous les poëmes le plus maigre par le sujet et le moins diversifié dans l'exécution. Les premiers vers nous font presque toujours prévoir tout ce qui va suivre. C'est quelquefois un berger assis au bord d'un ruisseau solitaire, qui déplore l'absence ou la cruauté de sa maîtresse; qui nous apprend que, depuis qu'elle a disparu, les arbres se sont flétris et les fleurs ont perdu leur éclat; ou c'est un défi de deux bergers, qui chantent alternativement des vers qui n'ont pas beaucoup de sens, ni aucun sujet bien déterminé; jusqu'à ce qu'un juge prononce entre eux, et donne pour prix à l'un une houlette artistement travaillée, à l'autre, une coupe faite de bois de hêtre. C'est à

la fréquente répétition de ces scènes usées, qui ont été reproduites par tous les faiseurs d'églogues, depuis le temps de Théocrite et de Virgile, qu'est due en grande partie la fadeur des compositions pastorales.

J'incline toutefois à croire que cette fadeur provient moins de l'aridité du sujet, que de la stérilité des poëtes et de leur servile imitation des anciennes pastorales. Car pourquoi ce genre de composition ne pourrait-il pas avoir une carrière plus étendue? La nature et les passions humaines sont à peu près les mêmes dans tous les rangs; et toutes les fois que les passions sont excitées par des objets liés aux idées champêtres, elles offrent un sujet convenable de pastorale. On fera bien, à la vérité, d'écarter de ce genre de composition les passions violentes et cruelles, et de n'y donner accès qu'à celles qui sont compatibles avec l'innocence, la simplicité et la vertu. Mais en se renfermant dans ces limites, un habile observateur de la nature trouvera encore de quoi exercer amplement son génie. Les divers incidens qui donnent occasion aux gens de la campagne de montrer leur caractère et leurs inclinations; les scènes de bonheur ou de chagrins domestiques; l'amour fraternel; l'amitié; les prétentions et les rivalités des amans; les événemens inattendus, soit heureux, soit malheureux, qui intéressent une famille; voilà des sujets susceptibles d'intérêt, et qui le deviendraient davantage pour la généralité des lecteurs, si l'on mêlait aux descriptions plus de récits qu'on n'a coutume de faire dans les compositions de

ce genre, avec ce ton de véritable sensibilité qui y manque trop souvent (1).

Théocrite et Virgile peuvent être considérés comme les pères de la poésie pastorale. Théocrite était Sicilien; et comme il a choisi son pays pour en faire dans ses églogues le lieu de la scène, la Sicile est devenue en quelque sorte, pour la poésie pastorale, une terre classique et consacrée. Ses idylles, c'est le titre qu'il a adopté, ne sont pas toutes égales en mérite. Elles ne sont pas même toutes des pastorales; quelques-unes sont des poëmes d'un genre entièrement différent. Dans celles qui sont de vraies pastorales, on trouve des beautés en grand nombre et très-frappantes. Cet auteur réunit plusieurs genres de mérites; la simplicité dans les pensées et les sentimens; la douceur et l'harmonie du vers; la richesse des descriptions, et en particulier de celles qui sont destinées à peindre le lieu de la scène. Théocrite est l'auteur original qui a servi de modèle à Virgile; car la plupart des traits les plus admirés dans les églogues de Virgile sont empruntés de Théocrite, souvent même ne sont qu'une simple traduction. Mais il faut convenir que cette imitation est faite avec beaucoup de jugement, et qu'à quelques égards elle est supérieure au modèle. Car on ne saurait nier

(1) Ces observations sur la sécheresse des églogues ont été écrites avant la publication de la traduction (anglaise) des idylles allemandes de Gessner, où l'on voit pleinement réalisées les idées qui s'étaient offertes à moi sur les moyens de perfectionner la poésie pastorale.

que Théocrite ne s'abaisse quelquefois, jusqu'à employer des idées basses et grossières, et à faire parler à ses bergers un langage choquant et immodeste ; tandis qu'au contraire Virgile a su éviter une rusticité rebutante, en conservant à ses acteurs toute la simplicité pastorale. Il y a entre Théocrite et Virgile la même différence qu'on observe souvent ailleurs en comparant les écrivains grecs et romains. Les Grecs ont ouvert les routes où ils ont marché, et ayant pour guide la nature, ils s'y sont tenus attachés ; leur génie a plus d'originalité. Les Romains ont montré plus de talent pour polir, corriger, mettre à profit tous les moyens de l'art. Nous avons quelques fragmens de deux poëtes grecs qui ont écrit dans le style pastoral, Moschus et Bion, auteurs de beaucoup de mérite ; s'ils n'ont pas la simplicité de Théocrite, ils le surpassent en délicatesse et en sensibilité.

Les modernes qui ont écrit des pastorales se sont en général bornés à copier ou imiter les descriptions et les sentimens des poëtes anciens. Sannazar, il est vrai, célèbre poëte latin du siècle de Léon X, tenta une innovation hardie : il composa des églogues dont les acteurs étaient des hommes occupés de la pêche (1).

(1) La vingt et unième idylle de Théocrite, qui est intitulé *les Pécheurs*, suggéra à Sannazar la première idée de cette innovation malheureuse. Quoique cette idylle ait bien le ton général des idylles pastorales de Théocrite, peut-être Blair la mettait-il au nombre de celles qu'il envisageait comme étant d'un genre différent, puisqu'il n'en fait ici aucune mention. On ne peut pas dire que Sannazar soit le seul parmi les

il transporta la scène du milieu des bois aux bords de la mer, et la vie des pêcheurs fut substituée dans ses descriptions à celle des bergers. Mais cet essai eut si peu de succès, qu'il n'a pas même eu d'imitateurs. En effet la vie des pêcheurs est évidemment plus pénible que celle des bergers, et ne présente pas à l'imagination des images aussi riantes. Des troupeaux, des arbres et des fleurs sont des objets plus beaux, et qui plaisent plus généralement que les poissons et les diverses productions de la mer. De tous les écrivains modernes, M. Gessner, poëte suisse, est celui qui a le mieux réussi dans le genre des compositions pastorales. Il a introduit dans ses idylles (c'est ainsi qu'il les nomme) plusieurs idées nouvelles. Le lieu de la scène est souvent d'une beauté frappante, ses descriptions sont animées. Il présente la vie pastorale embellie autant qu'elle est susceptible de l'être, sans passer jamais les justes bornes. Le mérite principal de ce poëte est de parler au cœur. Il a enrichi ses sujets d'incidens, qui lui donnent lieu de déployer les sentimens les plus tendres. Ses tableaux du bonheur domestique sont de la plus grande beauté. Il décrit de la manière la plus agréable et la plus touchante l'affection mutuelle des époux, des pères et des enfans, des frères et sœurs, aussi-bien que celle des amans.

---

modernes qui ait tenté ce genre. L'*Alcée* d'Antonio Ongaro est un drame entre des pêcheurs, écrit du ton de la pastorale, à peu près dans le même temps que l'*Amints* du Tasse, dont il paraît être une imitation. *P. P. p.*

Comme je n'entends pas la langue dans laquelle écrit M. Gessner, je ne puis juger de la poésie de son style : mais, quant au sujet et à la composition de ses pastorales, il me paraît avoir surpassé tous les modernes.

Ni les pastorales de M. Pope, ni celles de M. Philips ne font grand honneur à la poésie anglaise. Celles de M. Pope sont l'ouvrage de sa jeunesse : cette circonstance peut excuser bien des défauts, mais non la stérilité qu'on y remarque. Les vers en sont singulièrement doux et coulans : et c'est aussi leur principal mérite ; car à peine y trouve-t-on une pensée qui appartienne au poëte ; une description, une image, vraiment originale et prise dans la nature. On n'y voit que des images répétées d'après Virgile et les autres auteurs qui ont écrit sur la vie champêtre. Philips voulut être plus simple et plus naturel que Pope ; mais il manquait de génie pour exécuter son projet et pour écrire avec grâce. Du reste, il suit aussi le chemin battu, répète tous les lieux communs du sujet ; et en s'efforçant d'être simple, il devient plat et insipide. Lorsque ces deux auteurs publièrent leurs pastorales, il s'établit entre eux une grande rivalité. Dans quelques-unes des feuilles du *Mentor moderne* (1), on donna à Philips une préférence décidée, et cet auteur y est couvert d'éloges. M. Pope, piqué de ce jugement, fit insérer dans ce même recueil, sous un nom supposé, un morceau dans lequel il a l'air de vouloir exalter le mérite de

(1) *Guardian.*

Philips, mais qui n'est au fait qu'une satire très-mordante, pleine de louanges ironiques, où, à l'aide d'un détour adroit, il se donne la palme à lui-même (1). Vers le même temps, M. Gay publia sa *Semaine du berger*, en six pastorales, destinées à répandre le ridicule sur cette espèce de simplicité que Philips et ses partisans exaltaient. C'est en effet une ingénieuse parodie de ce genre de pastorales, qui ne s'élèvent pas au-dessus des mœurs grossières des simples paysans. La ballade pastorale de Shenstone, en quatre parties, doit, à mon avis, être mise au rang des poëmes anglais les plus élegans en ce genre.

Je n'ai point encore parlé d'une espèce de pastorale d'invention moderne, où ce poëme prend la forme d'un drame régulier, et où l'on joint à la simplicité et à l'innocence des mœurs champêtres une intrigue, des caractères, des passions théâtrales. C'est la principale amélioration que ce genre de composition ait reçue de la part des poëtes modernes. Il y a deux ouvrages de cette forme, écrits en italien, qui ont beaucoup de célébrité; le *Pastor fido*, de Guarini, et l'*Aminta*, du Tasse. L'un et l'autre offrent de grandes beautés, et méritent la réputation qu'ils ont obtenue. Je préfère cependant l'*Aminta*, parce que l'intrigue et la marche de la pièce sont plus simples, et qu'il y a moins d'exagération et

(1) *Guardian*, n.° 40. On ne trouve pas ce N.° dans la traduction française, qui a été publiée sous le titre de *Mentor moderne*, Amst. 1727. R. P. P.

d'affectation dans les sentimens : elle n'est pas entièrement exempte de cette espèce de raffinement ou de recherche, commune à la plupart des auteurs italiens ; j'en ai donné un exemple, et même le plus frappant de tous ceux qu'on pourrait citer. Mais, malgré ce défaut, l'Aminte a beaucoup de mérite ; le ton général de ce poëme est agréable et tendre ; et la langue italienne contribue beaucoup à y répandre une douceur qui convient parfaitement au génie de la pastorale (1).

(1) Il ne sera pas hors de propos de faire remarquer ici que les reproches faits au Tasse, relativement aux jeux de mots, ont été quelquefois fort exagérés. M. Addison, par exemple, dans une des feuilles du *Mentor moderne* (Guardian) fait une critique de l'Aminte, et dit : « Que Silvie « arrive parée d'une guirlande de fleurs ; et qu'après s'être « mirée dans une fontaine, elle s'adresse tout à coup à ces « fleurs qui ornent sa tête, et leur dit, que ce n'est pas pour « se parer qu'elle les porte, mais pour leur faire honte. » « Tout lecteur, ajoute-t-il, qui peut supporter ceci, peut « se tenir pour assuré qu'il n'a aucun goût pour la pasto- « rale. » *Guard.* *N.*° 38. [N.° 27 de la traduction.] Mais, au vrai, la Silvie du Tasse ne joue point un rôle si ridicule ; et nous sommes réduits à croire que M. Addison n'avait pas lu l'Aminte qu'il critique. Daphné, compagne de Silvie, s'entretient avec Thyrsis, confident d'Aminte, qui est l'amant de Silvie ; et pour lui prouver que Silvie n'est pas aussi simple, ni aussi indifférente à ses propres charmes, qu'elle affectait de le paraître, elle lui dit qu'elle l'avait surprise un jour occupée du soin de sa toilette au bord d'une fontaine. Là, dit-elle, Silvie essayait de placer une fleur, puis une autre ; et en les approchant de son cou, elle comparait

Je ne dois pas oublier un autre drame pastoral,

[illegible]

leur couleur à la sienne; elle laissa enfin échapper un sou-pir, comme si elle eût dit : Je veux bien vous porter, non pour me parer, mais pour montrer combien vous êtes inférieures à moi. Lorsqu'elle s'aperçut qu'elle était surprise occupée à s'admirer ainsi, elle jeta les fleurs et rougit de honte. — Cette description de la vanité d'une bergère coquette, n'a rien qui ne soit dans la nature, et ne ressemble point à ce qu'en dit l'auteur du *Mentor moderne*.

Cette critique du Tasse n'appartient point originairement à M. Addison. Bouhours, dans sa *Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit*, paraît le premier auteur de cette fausse représentation du discours de Silvie, et de la critique à laquelle elle donne lieu. Fontenelle, dans son discours sur la poésie pastorale, l'a répétée d'après lui. M. Addison, ou l'auteur quel qu'il soit de cette feuille du *Mentor moderne*, l'a copiée sur les deux premiers. M. Warton, dans le discours préliminaire de sa traduction des *Eglogues de Virgile*, répète la même remarque. Le discours de Silvie aux fleurs dont elle est parée, est constamment cité comme un exemple frappant du mauvais goût des poëtes italiens. Et cependant le Tasse n'a point mis ce discours dans la bouche de Silvie; il nous informe des pensées que sa compagne lui prête, dans ce qu'elle suppose que Silvie pouvait se dire à elle-même, en s'admirant en secret. Après avoir accusé tant de critiques éminens d'avoir commis une si étrange inexactitude, pour s'être copiés les uns les autres, sans jeter les yeux sur l'auteur qu'ils censurent, il est indispensable d'insérer ici le passage qui a donné lieu à cette remarque. Daphné parle ainsi à Thyrsis :

Hora per dirti il ver, non mi risolvo
Si Silvia è semplicetta, come pare
A le parole, a gli atti. Hier vidi un segno
Che me ne dette dubbio. Io la trovai

qui peut être mis à côté des meilleures productions en ce genre. Je veux parler du *Gentil berger* (1) d'Allan Ramsay. Il est dommage qu'un poëme qui brille de tant de beautés, soit écrit dans le vieux et rustique dialecte de l'Écosse, qui, selon toute apparence, deviendra bientôt tout-à-fait oublié, et ne sera plus compris. Un autre désavantage attaché à

Là presso la cittade, in quei gran prati,
Ové fra stagni giace un isoletta,
Sovra essa un lago limpido e tranquillo,
Tutta pendente in atto, che parea
Vagheggiar se medesma, e' nsieme insieme
Chieder consiglio a l'acque, in qual maniera
Dispor dovesse in su la fronte i crini,
E sovra i crini il velo, e sovra 'l velo
I fior, che tenea in grembo; e spesso spesso
Hor prendeva un ligustro, hor una rosa,
E l'accostava al bel candido collo,
A le guance vermiglie, e de colori
Fea paragone; e poi, siccome lieta
De la vittoria, lampeggiava un riso
Che parea che dicesse: io pur vi vinco;
Nè porto voi per ornamento mio,
Ma porto voi sol per vergogna vostra,
Perchè si veggia, quanto mi cedete.
Ma mentre ella s' ornava, e vagheggiava,
Rivolse gli occhi a caso, e si fu accorta
Ch' io di lei m' era accorto, e vergognando,
Rizzossi tosto, e i fior' lasciò cadere;
In tanto io più ridea del suo rossore,
Ella più s'arrosia del riso mio.

AMINTA, *atto* II, *sc.* 2.

(1) Gentle shepherd.

é en écossais, qu'il est si complètement calqué sur les mœurs champêtres de l'Écosse, qu'il faut être Écossais pour l'entendre pleinement et pour le goûter; mais, malgré ces circonstances locales, qui resserrent sa réputation dans d'étroites limites, cette production contient des descriptions si naturelles, et des sentimens si tendres, qu'il n'est aucun poète dont elle n'honorât le talent. Les caractères en sont bien tracés, les incidens touchans; la scène et les mœurs, peintes avec autant de vivacité que de justesse et de vérité. Cet ouvrage fait voir quel est, en tout genre de composition, le pouvoir du naturel et de la simplicité pour émouvoir et toucher le cœur; et montre en même temps le nombre de sujets et de caractères intéressans qui, traités convenablement, pourraient enrichir le genre de la poésie pastorale.

J'en viens maintenant à la poésie lyrique, ou à l'ode, genre de composition poétique, qui a beaucoup de dignité, et dans lequel plusieurs écrivains de siècles différens ont obtenu des succès. Le caractère particulier de ce poème est d'être fait pour être chanté, ou accompagné de la musique. C'est ce qu'indique le nom même qu'on lui donne: *Ode* en grec signifie chanson ou hymne; et l'expression de poésie lyrique suppose que les vers sont accompagnés de la lyre, ou de quelque instrument de musique. Ce caractère, dans son origine, n'était pas particulier à une seule espèce de poésie; car, comme je l'ai dit dans ma dernière leçon, la musique et la poésie sont contemporaines, et primitivement elles furent toujours réunies. Mais depuis qu'elles eurent

été séparées, et que les bardes eurent commencé à faire des ouvrages en vers, pour les lire ou les réciter, et non pour les chanter, on réserva le nom d'odes pour les poëmes destinés à être mis à la musique ou au chant.

Ainsi la poésie conserve dans l'ode sa forme primitive, cette forme sous laquelle les anciens bardes donnaient l'essor à leur enthousiasme poétique, chantaient les dieux et les héros, célébraient leurs victoires, déploraient leurs infortunes. C'est cette circonstance, c'est cette union primitive de la musique et de la poésie envisagée comme subsistant encore dans l'ode, qui peut servir à nous faire une idée juste de ce genre de composition, et à en déduire les qualités qui lui sont propres. Ce genre n'est pas distingué des autres par la nature des sujets qu'il permet de traiter : il y règne une variété infinie ; et la seule différence qu'on puisse remarquer à cet égard, c'est que dans les autres poëmes le récit des actions est plus fréquent, au lieu que dans l'ode ce sont les sentimens de toute espèce qui dominent le plus, et qui presque toujours en font le principal sujet. Mais le caractère de ce poëme est bien plus marqué par le feu et la vivacité qui y règnent. La musique et le chant donnent à la poésie plus de chaleur ; leur influence se fait sentir à celui qui chante et à ceux qui écoutent. La musique autorise un ton plus passionné, un style plus hardi que la simple récitation n'eût pu faire : c'est là ce qui constitue le caractère particulier de l'ode, c'est de là que provient l'enthousiasme qui lui est propre ; d'espèce

de liberté dont elle jouit à un plus haut degré qu'aucune autre espèce de poème; ces irrégularités, ces digressions, ce désordre qu'elle est censée admettre, et dont la plupart des poètes lyriques n'ont pas manqué de donner des exemples très-multipliés.

La musique produit sur l'âme deux effets principaux : tantôt elle l'élève au-dessus d'elle-même et lui inspire un noble enthousiasme; tantôt elle lui fait éprouver de douces émotions et la dispose à goûter des sentimens agréables : en conséquence, l'ode peut aspirer au sublime et au grand, ou se livrer à l'expression de la gaîté et du plaisir. Entre ces deux extrêmes, il y a un genre moyen, qui est celui des émotions modérées, dans lequel l'ode peut s'exercer avec succès.

On peut ranger les odes sous quatre dénominations différentes. Premièrement, les *odes sacrées*, c'est-à-dire, des hymnes adressées à Dieu, ou qui roulent sur des sujets liés à la religion : tels sont les psaumes de David, où l'on voit cette espèce de poésie portée au plus haut point de perfection. Secondement, les *odes héroïques*, qui contiennent les louanges des héros, et célèbrent les hauts faits de guerre, ainsi que d'autres actions illustres : de ce genre sont toutes les odes de Pindare, et quelques-unes de celles d'Horace. Ces deux premiers genres ont pour caractère commun et dominant, l'élévation et le sublime. Troisièmement, les *odes morales et philosophiques*, dont les sentimens sont inspirés par la vertu, l'amitié et l'humanité : à ce genre appartiennent plusieurs odes d'Horace, et un grand nombre de celles qu'ont

produites les lyriques modernes. Ici l'ode plane dans cette région moyenne où j'ai dit qu'elle pouvait quelquefois se placer. Quatrièmement, les *odes badines et amoureuses*, qui n'ont d'autre objet que l'amusement et le plaisir : telles sont toutes les odes d'Anacréon, quelques-unes de celles d'Horace, et un très-grand nombre de chansons et de productions modernes, qui paraissent appartenir au genre lyrique. Le caractère dominant des odes de cette espèce doit être la douceur, l'élégance et la gaîté.

Une des principales difficultés de ce genre de composition, résulte de l'opinion qui prescrit l'enthousiasme à la poésie lyrique, et le fait envisager comme son véritable caractère. Dès qu'on annonce une ode, fût-elle du genre moral, mais bien plus encore si elle aspire au sublime, on s'attend à y trouver une vivacité, une fougue, une véhémence extraordinaires. Rempli de cette idée, le poëte, qui entreprend de faire une ode, pour peu qu'il ait de chaleur, ne manque pas de s'y livrer sans réserve, et fait, s'il n'en a pas, tous ses efforts pour s'animer ; il se croit tenu de paraître en feu : dans l'un et l'autre cas, il court grand risque de donner dans l'extravagance. L'ode, plus qu'aucun autre poëme, a été en proie à la licence ; le défaut d'ordre, de méthode, de liaison, y est devenu commun et presque autorisé : aussi trouve-t-on peu d'odes héroïques, que l'on puisse lire avec plaisir. Dès le début, le poëte est hors de vue ; il vole dans la région des nuages ; ses transitions deviennent brusques ; ses mouvemens irréguliers ; et il en résulte

une telle obscurité, que nous nous efforcerions en vain de la suivre et de partager ses transports. On n'exige pas qu'une ode soit d'une structure aussi régulière qu'un poëme épique ou didactique; mais enfin, dans toute espèce de composition, il faut, aux sujets, des parties qui forment un tout, et quelque liaison de ces parties entre elles. Les transitions d'une idée à l'autre doivent être légères et délicates, telles qu'une imagination vive peut les suggérer; mais elles doivent suffire à la liaison des idées, et montrer dans l'auteur un homme qui pense, et non un homme en délire. Quelque autorité qu'on puisse faire valoir en faveur de l'incohérence et du désordre dans la poésie lyrique, on ne peut tout justifier. Une composition, de quelque genre qu'elle soit, si irrégulière qu'elle en devient obscure pour le grand nombre des lecteurs, doit être envisagée comme mauvaise sous ce rapport, et l'on ne peut nier que ce ne soit un défaut qui la défigure (1).

---

(1) « La plupart de ceux qui parlent de l'enthousiasme « de l'ode, en parlent comme s'ils étaient eux-mêmes dans « le trouble qu'ils veulent définir : ce ne sont que grands « mots de fureur divine, de transports de l'âme, de mou« vemens, de lumières, qui, mis bout à bout dans des « phrases pompeuses, ne produisent pourtant aucune idée « distincte. Si on les en croit, l'essence de l'enthousiasme « est de ne pouvoir être compris que par les esprits du pre« mier ordre, à la tête desquels ils se supposent, et dont « ils excluent tous ceux qui osent ne pas les entendre. — Le « beau désordre de l'ode est un effet de l'art; mais il faut « prendre garde de donner trop d'étendue à ce terme : on

La liberté sans bornes que s'arrogent plusieurs lyriques modernes, relativement à la versification, ne change rien au désordre qui s'est introduit dans ce genre de poésie. Ils prolongent tellement leurs périodes, changent si fréquemment de mesures, emploient une si grande variété de vers longs et courts, éloignent si fort l'une de l'autre les rimes destinées à correspondre, que le sentiment de la mélodie y est totalement perdu. Et cependant c'est dans les compositions lyriques, plus qu'en aucun autre genre de poésie, qu'on devrait soigner la mélodie et s'attacher à la beauté des sons. La versification qui convient le mieux à l'ode est sans doute celle qui fait le mieux sentir l'harmonie de la mesure aux oreilles les moins exercées.

Pindare, le père de la poésie lyrique, a entraîné ses imitateurs dans quelques fautes de cette nature. Il était doué d'un génie sublime; ses expressions sont

---

« autoriserait par là tous les écarts imaginables ; un poëte « n'aurait plus qu'à exprimer avec force toutes les pensées « qui lui viendraient successivement ; il se tiendrait dispensé « d'en examiner le rapport, et de se faire un plan dont « toutes les parties se prêtassent mutuellement des beautés : « il n'y aurait ni commencement, ni milieu, ni fin dans « son ouvrage ; et cependant l'auteur se croirait d'autant plus « sublime, qu'il serait moins raisonnable. Mais que produirait « une pareille composition dans l'esprit du lecteur ? Elle ne « laisserait qu'un étourdissement causé par la magnificence et « l'harmonie des paroles, sans y faire naître autre chose que « des idées confuses, qui se chasseraient l'une l'autre, au « lieu de concourir ensemble à fixer et à éclairer l'esprit. » Œuvres de M. De la Motte, t. 1, *Discours sur l'ode.*

heureuses et brillantes, ses descriptions pittoresques. Mais comme l'éloge de ceux qui avaient vaincu dans les jeux publics lui paraissait un sujet fort aride, il se livra aux digressions, et remplit ses odes de fables relatives aux dieux et aux héros, qui ne sont liées entre elles et au sujet principal, que par les plus faibles rapports. Les anciens l'ont fort admiré; mais aujourd'hui que les histoires des familles et des villes, auxquelles il fait de perpétuelles allusions, nous sont pour la plupart inconnues, il est devenu obscur par le sujet, et par sa manière brusque et rapide de le traiter, en sorte que, malgré ses beautés d'expression, nous trouvons à le lire moins de plaisir que les anciens. On serait tenté de croire que plusieurs de ses copistes modernes ont cru que, pour avoir son génie, il suffisait d'imiter son désordre et son obscurité. Les chœurs d'Euripide et de Sophocle offrent divers exemples de poésie lyrique de même genre que les odes de Pindare; il y règne bien plus de clarté, et de liaison, et ils n'en sont pas moins sublimes.

De tous les poëtes anciens ou modernes qui ont fait des odes, il n'y en a point qui, pour la correction, l'harmonie, l'expression heureuse, puisse lutter avec Horace: il est descendu des hauteurs où s'élève Pindare, dans des régions qui sont plus à notre portée, et a su unir à des pensées suivies et pleines de sens, les beautés les plus éclatantes de la poésie. Il quitte rarement cette région moyenne où j'ai dit que l'ode peut aussi se plaire: on peut même remarquer encore que celles de ses odes où il aspire au sublime ne

sont pas au nombre des meilleures (1). Les qualités qui distinguent éminemment ce poëte lyrique, sont l'élégance et la grâce; dans le genre de composition où ces qualités font le principal mérite, aucun poëte n'approche plus de la perfection; aucun ne présente un sentiment moral avec plus de dignité, une idée gaie avec plus de légèreté, une plaisanterie d'une manière plus piquante; son expression est si heureuse, que souvent d'un mot ou d'une épithète, il fait un tableau : aussi Horace a-t-il toujours été et sera-t-il toujours l'auteur favori des gens de goût.

Horace a eu, parmi les poëtes latins plus récens, un grand nombre d'imitateurs. L'un des plus distingués est Casimir, poëte polonais du dix-septième siècle : on a de lui quatre livres d'odes. Pour la grâce de l'expression, il est fort inférieur à son modèle : il aspire plus souvent au sublime; et alors il lui arrive, comme à tant d'autres poëtes lyriques, de sortir du naturel et de paraître dur : mais souvent aussi il déploie un génie original et beaucoup de verve poétique. Buchanan, dans quelques-unes de ses compositions lyriques, unit à beaucoup d'élégance le ton des auteurs classiques.

(1) Il n'y a aucune ode d'Horace où l'on ne trouve de grandes beautés; mais, dussé-je être seul de mon avis, je ne puis m'empêcher de voir, dans celles dont on admire le plus l'élan sublime (comme l'ode 4 du livre IV. *Qualem ministrum fulminis alitem*, etc.), quelque chose de peiné et qui sent l'effort. Le génie de ce poëte aimable se montre, à mon avis, sous un jour plus avantageux, dans des sujets d'un genre moins élevé.

Parmi les Français, les odes de Jean-Baptiste Rousseau ont une célébrité méritée : elles offrent de grandes beautés d'expression et de sentiment; elles sont pleines de feu, sans être décousues, et ne sont pas inférieures aux productions les plus estimées de la poésie française.

Nous avons en anglais des compositions lyriques d'un grand mérite. Tout le monde connaît l'ode de Dryden sur Sainte-Cécile. Quelques odes de M. Gray sont pleines de sentimens tendres et sublimes. On trouve aussi dans les *Mélanges* de Dodsley de beaux morceaux de poésie lyrique. Quant à nos odes pindariques, elles sont presque toutes si incohérentes, qu'à peine peut-on en pénétrer le sens. Cowley, toujours dur et forcé, l'est beaucoup plus encore dans ses compositions pindariques : il est plus heureux dans ses odes anacréontiques; elles sont d'un style doux et élégant : c'est même ce qu'on trouve de plus agréable et de plus parfait dans les poésies de Cowley.

LEÇON XL.

POÉSIE DIDACTIQUE ; POÉSIE DESCRIPTIVE.

Après avoir traité de la pastorale et de la poésie lyrique, je passe à la poésie didactique, qui comprend une classe nombreuse d'écrits. Le dernier but que doivent se proposer tous les genres de poésie, et même tous les genres de compositions, est sans doute de faire une impression utile sur l'esprit de ceux qui les lisent. Pour produire de telles impressions, la poésie emploie le plus souvent des moyens indirects, tels que la fable, la narration, la représentation des caractères. Mais la poésie didactique professe ouvertement le dessein d'instruire et de communiquer des connaissances utiles : ce n'est donc que par la forme, et non par le fond et l'essence, qu'elle diffère d'un simple traité philosophique, moral ou critique, écrit en prose. Mais cette différence de forme lui donne, sur les traités en prose, bien des avantages. Le charme de la versification rend l'instruction plus agréable ; les descriptions, les épisodes, et les autres ornemens qu'elle admet, occupent et flattent l'imagination ; les vers enfin gravent plus profondément dans la mémoire les circonstances les plus importantes du sujet : c'est donc pour le poëte

une carrière honorable, où peuvent briller à la fois son génie, son savoir et son jugement.

Les ouvrages de ce genre sont susceptibles de différentes formes. Le poète peut faire choix d'un sujet instructif, et le traiter d'une manière régulière : il peut aussi, sans faire un ouvrage régulier, s'élever contre certains vices, ou présenter des réflexions sur la vie humaine, et sur les caractères des hommes, comme dans les épîtres et les satires : ces diverses manières d'instruire sont toutes comprises sous la dénomination de *poésie didactique*.

Celle qui occupe le plus haut rang est le traité régulier, lorsqu'il roule sur un sujet philosophique, grave et utile. Nous en avons plusieurs de cette espèce, tant anciens que modernes, qui ont beaucoup de mérite et de réputation : tels sont le poëme de Lucrèce, en six livres, *sur la nature des choses*; les *Géorgiques* de Virgile; l'*Essai sur la critique*, de Pope; les *Plaisirs de l'imagination*, d'Akenside; le poëme d'Armstroug, *sur la santé*; ceux d'Horace, de Vida et de Boileau, sur l'*Art poétique*.

Dans tous ces ouvrages, le poète s'annonce comme ayant l'instruction en vue; par conséquent leur principal mérite consiste dans la justesse des pensées, la solidité des principes, la convenance et la clarté des explications et des exemples. Le poète didactique doit instruire; mais il faut qu'il anime l'instruction, en offrant à l'imagination des figures et des circonstances qui lui plaisent, qui lui

dérobent la sécheresse du sujet, et le couvrent en quelque sorte d'un vernis poétique. Virgile, dans ses *Géorgiques*, nous offre en ce genre un parfait modèle : il a l'art de relever et d'embellir les détails les plus communs de la vie rustique ; il veut dire, par exemple, que les travaux de la campagne commencent avec le printemps : voici comment il exprime cette pensée :

Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
Liquitur ; et zephyro putris se gleba resolvit ;
Depresso incipiat jam tum mihi taurus aratro
Ingemere, et sulco attritus splendescere vomer (1).

Au lieu de dire au laboureur, en langage ordinaire, que sa récolte manquera, s'il néglige certains soins de culture, il lui annonce ainsi le sort qui le menace :

Heu, magnum alterius frustra spectabis acervum,
Concussaque famem in sylvis solabere quercu (2).

Au lieu de lui conseiller simplement d'arroser les champs qu'il a ensemencés, il peint sous nos yeux un charmant paysage :

Ecce supercilio clivosi tramitis undam

---

(1) Quand la neige au printemps s'écoule des montagnes ;
Dès que le doux zéphyr amollit les campagnes,
Que j'entende le bœuf gémir sous l'aiguillon ;
Qu'un soc long-temps rouillé brille dans le sillon.
DELILLE.

(2) Ou bientôt affamé près d'un riche voisin,
Retourne au gland des bois pour assouvir ta faim.
DELILLE.

Elicit; illa cadens raucum per levia murmur
Saxa ciet; scatebrisque arentia temperat arva (1).

Dans tous les ouvrages didactiques, l'ordre et la méthode sont essentiellement requis; non à la vérité sous une forme aussi stricte que dans les traités écrits en prose, mais de manière pourtant à montrer clairement au lecteur la suite et l'enchaînement des idées. De tous les poëtes didactiques que j'ai cités, Horace est celui qui, dans son *Art poétique*, semble avoir le plus négligé ce précepte, ainsi qu'on l'en a souvent accusé. C'est dans cet écrit, plus qu'en aucun autre, que ce poëte se montre peu attentif à établir entre les parties de l'ouvrage une liaison régulière et suivie : il écrit toujours avec aisance et avec grâce; mais souvent ses pensées sont trop détachées et semblent marcher au hasard. Toutefois cet *Art poétique* est plein de sens et de saine critique; et si on l'envisage comme destiné à tracer les règles du drame romain, ce qui semble avoir été l'objet principal de l'auteur, on y découvrira un traité plus complet et plus régulier, que si l'on veut, suivant l'opinion commune, y trouver tout l'art de la poésie réduit en système.

(1) Si le soleil brûlant flétrit l'herbe mourante,
Aussitôt je le vois, par une douce pente,
Amener du sommet d'un rocher sourcilleux
Un docile ruisseau, qui, sur un lit pierreux,
Tombe, écume, et, roulant avec un doux murmure,
Des champs désaltérés ranime la verdure.

DELILLE.

Pour les épisodes et les embellissemens de divers genres, les poëtes didactiques jouissent d'une grande liberté. Une instruction trop long-temps soutenue nous lasse, surtout dans un ouvrage de poésie, où l'on veut toujours trouver quelque amusement. Le grand art, pour intéresser dans un poëme didactique, est de reposer et d'amuser le lecteur, en liant au sujet quelques épisodes agréables. Ces parties de l'ouvrage sont toujours celles que l'on connaît le mieux, et qui contribuent le plus à la réputation du poëte. Les beautés les plus éclatantes des *Géorgiques* de Virgile, sont répandues dans des digressions de cette nature, où le génie de l'auteur a pu se déployer en liberté : tels sont les prodiges qui accompagnèrent la mort de Jules-César, les louanges de l'Italie, le bonheur de la vie champêtre, la fable d'Aristée, et le conte touchant d'Orphée et d'Eurydice. De même dans Lucrèce, les passages qu'on préfère, et qui étaient bien nécessaires pour faire supporter en poésie un sujet aussi sec et aussi abstrait, sont ses digressions sur les maux qu'enfante la superstition, les louanges d'Épicure et de sa philosophie, la description de la peste, et plusieurs éclaircissemens amenés d'une manière incidente, écrits avec une rare élégance, et embellis par les charmes d'une versification qui a chez ce poëte un caractère particulier de douceur et d'harmonie. Il n'y a presque rien, dans le domaine de la poésie, aucun sujet agréable et descriptif, que le poëte didactique, qui est doué du génie de son art, ne puisse s'approprier et introduire dans son ouvrage ; pourvu

toutefois que de tels épisodes naissent naturellement du sujet principal; qu'ils ne soient pas d'une longueur disproportionnée; et que l'auteur sache redescendre avec grâce au style simple, après s'être élevé au style poétique et figuré.

L'art de lier les épisodes à son sujet est, pour le poëte didactique, un objet de grande importance. Virgile excelle à cet égard; au moment où il semble avoir tout-à-fait abandonné ses cultivateurs, il revient à eux par une tournure naturelle, en profitant, pour terminer sa digression, de quelque circonstance liée aux travaux des champs.

Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis,
Agricola, incurvo terram molitus aratro,
Exesa inveniet scabra rubigine pila;
Aut gravibus rastris galeas pulsabit inanes,
Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris (1).

En anglais, le docteur Akenside a adopté, dans son poëme sur les plaisirs de l'imagination, la forme de poésie didactique la plus brillante et la plus poétique. Quoique, dans la totalité de l'ouvrage, il ne soit pas toujours égal, il a réussi dans plusieurs parties et fait preuve de génie. Le docteur Armstrong,

(1) Un jour le laboureur, dans ces mêmes sillons
Où dorment les débris de tant de bataillons,
Heurtant avec le soc leur antique dépouille,
Trouvera sous ses pas des dards rongés de rouille,
Entendra retentir les casques des héros,
Et d'un œil effrayé contemplera leurs os.

DELILLE.

dans son *Art de conserver la santé*, n'a pas pris un essor aussi élevé ; mais il est plus égal ; et, dans tout son ouvrage, il règne une élégance modeste et soutenue.

Les satires et les épîtres adoptent naturellement un style plus familier que les poëmes philosophiques graves et réguliers ; comme elles roulent sur les mœurs et les caractères de la vie ordinaire, on aime y retrouver l'aisance et la liberté de la conversation : c'est pourquoi le plus souvent la muse qui préside à ces compositions est sur les confins de la prose (1).

La satire, chez les Romains, fut, sous sa première forme, assez différente de ce qu'elle est devenue depuis. Son origine est obscure, et a donné lieu à bien des débats entre les critiques ; elle semble n'avoir été d'abord qu'un débris de l'ancienne comédie ; partie en vers, partie en prose, et pleine de bouffonneries. Ennius et Lucinius en corrigèrent la grossièreté : Horace enfin lui donna la forme qu'ont encore de nos jours les écrits que nous appelons satiriques. La réforme des mœurs est le but qu'annonce la satire ; pour l'atteindre elle use de beaucoup de liberté dans la censure des vices et des vicieux. Trois auteurs célèbres parmi les anciens, Horace, Juvénal et Perse, nous ont laissé des satires écrites d'une manière différente. Le style d'Horace n'est pas fort élevé : il a intitulé ses satires *sermones* ou *discours* ; et il paraît qu'il ne se proposa que d'en faire de la prose cadencée. Sa manière est aisée et pleine de grâce ; il

(1) *Musa pedestris.*

choisit pour l'objet de ses satires les folies et les faiblesses des hommes, plutôt que leurs vices les plus odieux; il censure en souriant, et joint à la saine morale d'un philosophe la politesse d'un homme de cour. Juvénal est plus grave et plus véhément; il a plus de force et plus de feu qu'Horace, son style est plus élevé; mais il lui est fort inférieur pour la grâce et l'aisance; sa satire est plus ardente, plus mordante et plus acérée, parce qu'elle est presque toujours dirigée contre des hommes d'un caractère dépravé. Scaliger dit de lui: « il brûle, il presse, il « frappe à mort (1); » au lieu qu'on peut dire d'Horace, « qu'il s'insinue et joue autour du cœur (2). » Perse approche plus de la force et du feu de Juvénal, que de la politesse d'Horace: il se fait remarquer par des sentimens pleins d'une morale noble et sublime; il a du nerf et de la vivacité, mais il est souvent dur et obscur.

Les épîtres poétiques, qui roulent sur des sujets de morale ou de critique, s'élèvent rarement au-dessus du ton de la satire. On peut à la vérité traiter, sous la forme d'une épître, beaucoup d'autres sujets; on peut employer cette forme pour les poésies amoureuses ou élégiaques, comme l'a fait Ovide dans ses *Héroïdes* (3) et dans ses *Epîtres* écrites du Pont (4). Ces ouvrages sont uniquement destinés à exprimer

(1) « *Ardet, instat, jugulat.* »
(2) « *Admissus circum præcordia ludit.* »
(3) « *Epistolæ heroïdum.* »
(4) « *De Ponto.* »

des sentimens ; leur mérite consiste à rendre cette expression conforme à la nature de la passion ou du sentiment particulier qui en fait le sujet ; on peut donc y prendre tous les tons dont le sujet même est susceptible. Mais les épîtres didactiques, les seules dont je parle ici, admettent bien rarement un ton fort élevé ; leur objet est ordinairement d'offrir des observations sensées, sur la vie humaine, sur certains caractères ; le poëte n'a pas dessein d'en faire un traité en forme ; il ne veut pas s'assujettir aux lois d'une méthode exacte ; il suit librement l'impulsion de son génie sur le sujet particulier qui lui a fait prendre la plume. Dans toutes les poésies didactiques de cette espèce, il faut donner beaucoup d'importance à la règle d'Horace :

Quidquid præcipies, esto brevis (1).

La grâce en ce genre, tant pour les épîtres que pour les satires, consiste en grande partie dans la rapidité et la concision du style : c'est ce qui donne à ces compositions un ton vif et animé, une tournure piquante, qui frappe l'imagination et tient l'attention éveillée. C'est aussi un grand mérite, dans ce genre d'ouvrage, de peindre les caractères avec justesse et d'une manière ingénieuse ; n'étant point soutenu par la beauté des descriptions et du style poétique, qui embellissent les autres genres de compositions, ils

---

(1) Que toujours la maxime en peu de mots tracée,
Facile à concevoir, se grave en la pensée.

DARU.

doivent y suppléer par la vive peinture des mœurs et des caractères, qui a toujours beaucoup d'attrait. C'est là aussi que l'esprit est de mise, et que l'on aime à rencontrer les traits vifs et brillans qui l'annoncent : la haute poésie les rejette presque toujours; mais ici ils sont placés et produisent une véritable beauté.

A ces divers égards, les épîtres morales de M. Pope méritent d'être citées comme un modèle presque parfait en ce genre; c'est-là peut-être que son génie brille avec le plus d'éclat; il n'a pas le même succès dans les genres plus élevés. Pour l'enthousiasme, le feu, la force et l'abondance, Dryden, quoique beaucoup moins correct, semble avoir sur lui la supériorité. Il est difficile de croire que Pope eût été capable de s'élever jusqu'à la poésie épique ou tragique; mais à la hauteur qui lui était propre, aucun poëte n'a sur lui l'avantage : sa traduction de l'*Iliade* est un monument durable de sa gloire; c'est peut-être la traduction la plus élégante et la plus finie qui ait jamais été faite d'aucun ouvrage de poésie. Le genre de la poésie tendre n'était pas étranger à son talent, comme on en peut juger par son *Épître d'Héloïse à Abeilard*, et par ses vers à la mémoire d'une femme infortunée; ces deux morceaux sont presque les seuls que ce poëte ait écrits dans ce genre, et ils sont remplis de la plus douce sensibilité. Mais les qualités qui le distinguent d'une manière éminente, sont l'esprit et le jugement, une expression heureuse et concise, et une versification mélodieuse. Il est bien rare qu'un poëte joigne à autant d'esprit, un

jugement aussi sûr. C'est ce double avantage qui a fait de la *Boucle de cheveux enlevée*, un chef-d'œuvre du style gai et badin : et dans ses ouvrages sérieux, tels que son *Essai sur l'homme* et ses *Épîtres morales*, l'esprit ne se montre qu'autant qu'il le faut pour assaisonner la raison. Ses *Imitations d'Horace* sont si heureuses, qu'on ne sait si l'on doit plus admirer l'original ou la copie; elles sont du très-petit nombre des imitations qui ne font rien perdre à leur modèle de sa grâce et de son aisance; ses portraits sont naturels et pleins de vie; jamais écrivain ne posséda comme lui ce style vif et concis, qui convient si fort aux épîtres et aux satires. Jamais on ne sent mieux combien la rime embellit les vers anglais que lorsqu'on lit cette partie des ouvrages de Pope; on s'aperçoit qu'elle donne au style une élévation qu'il n'aurait point sans elle, et le poète l'emploie avec tant d'art, qu'elle ne paraît jamais lui causer le moindre embarras. Au contraire, il s'en sert comme d'un nouveau moyen pour rendre son expression plus vigoureuse; il nous dit lui-même, qu'au moyen de la rime, il exprimait ses réflexions morales avec plus de concision, et par conséquent avec plus d'énergie, qu'il n'aurait pu le faire en prose.

Parmi les poètes didactiques et moraux, le docteur Young occupe une place trop éminente, pour qu'on puisse se dispenser d'en faire mention. Tous ses ouvrages attestent la force de son génie; sa *Passion universelle* (1) possède au plus haut degré le

(1) *La Passion universelle*, ou *l'Amour de la renommée*.

majesté du genre, un style concis et animé, joint à une vive peinture des caractères. Quoique souvent il fasse trop briller son esprit, et qu'il cherche trop à rendre sa phrase piquante, il a une vivacité d'imagination qui fait pardonner ces défauts, et plaît à tous les lecteurs. Dans ses *Nuits*, l'expression a beaucoup d'énergie : on trouve dans les trois premières, plusieurs morceaux pathétiques, et dans toutes, des allusions, des images heureuses, et de pieuses réflexions : mais souvent les sentimens sont outrés, il y a de l'enflure, et le style est trop dur ou trop obscur, pour être agréable.

Parmi les auteurs français, Boileau est incontestablement un poète didactique d'un mérite supérieur. Les critiques français les plus modernes prétendent qu'il avait peu de génie original, et encore moins de verve poétique (1) ; mais son *Art poétique*, ses *Satires* et ses *Epîtres*, seront toujours considérés comme des productions éminentes, non-seulement par la justesse et la solidité des pensées, mais par l'élégance et la correction de l'expression poétique, ainsi que par l'heureuse imitation des anciens modèles.

De la poésie didactique je passe à la poésie descriptive, qui offre un vaste champ au génie. Par cette ex-

---

est le titre sous lequel Young a publié sept satires, ouvrages de sa jeunesse. Il adressa à Pope, en 1730, deux épîtres, à peu près du même ton, sur les mauvais auteurs de son siècle.

(1) Voyez la *Poétique française* de Marmontel.

pression *poésie descriptive*, je n'entends pas désigner une espèce particulière de composition. Il y a bien peu de compositions d'une certaine étendue qui soient purement descriptives, ou dans lesquelles le poëte n'ait aucun autre objet que de décrire, sans y faire entrer, comme partie principale, quelque narration, quelque action, ou quelque sentiment moral. En général les descriptions servent plutôt d'ornement dans un ouvrage régulier, qu'elles n'en font le sujet; mais, quoiqu'elles forment très-rarement des ouvrages d'une espèce séparée et distincte, elles entrent dans toutes les espèces de compositions poétiques, pastorales, lyriques, didactiques, épiques ou dramatiques, et dans toutes elles occupent une place considérable. Ainsi, en traitant de la poésie, on doit les considérer avec beaucoup d'attention.

La description est la pierre de touche de l'imagination du poëte, et fait aisément distinguer le génie original d'avec le copiste. Lorsqu'un écrivain médiocre entreprend de décrire la nature, il lui semble que ceux qui l'ont précédé ont épuisé le sujet; il n'aperçoit rien de neuf, rien de particulier dans l'objet qu'il veut peindre : l'image qu'il s'en forme est vague et mal terminée, et ses expressions sont en conséquence faibles et générales. Ce sont des mots bien plus que des idées : c'est bien le langage de la description poétique; mais l'objet décrit n'est vu que d'une manière confuse. Le véritable poëte, au contraire, le met clairement sous nos yeux : il en saisit les traits marquans; le peint sous ses couleurs naturelles, lui donne une vie, une existence

réelles, et de placer dans un jour si frappant, qu'un peintre pourroit facilement en former un tableau. Cet heureux talent dépend principalement d'une imagination vigoureuse, sur laquelle l'objet fait une impression vive, qu'elle transmet à d'autres dans toute sa force, en choisissant bien les circonstances les plus propres à produire cet effet.

C'est dans ce choix des circonstances que consiste le grand art de la description pittoresque. Il faut, en premier lieu, éviter d'employer celles qui sont communes et qu'on laisse passer sans les voir; autant qu'on le peut, il faut choisir, au contraire, celles qui offrent quelque chose de neuf et d'original, qui peuvent saisir l'imagination et tenir l'attention fixée. En second lieu, il convient de s'attacher aux circonstances les plus propres à caractériser l'objet décrit, à en marquer les traits d'une manière forte et prononcée : une description qui se borne à des généralités, ne peut être bonne; car une idée abstraite n'est jamais conçue clairement, et toutes nos idées distinctes se rapportent à des objets particuliers. En troisième lieu, toutes les circonstances qu'on emploie dans une description doivent être uniformes et tendre au même but; ainsi, lorsqu'on décrit un objet grand, toutes les circonstances que l'on met en vue doivent tendre à l'agrandir; si l'on décrit un objet agréable et brillant, elles doivent tendre à l'embellir; afin que l'impression faite sur l'imagination soit toute dans le même sens et complète. Enfin, il faut que les circonstances, employées dans la description, soient exprimées avec concision et avec

simplicité. L'exagération et les longueurs affaiblissent toujours l'impression : on est plus vif lorsqu'on est bref. Quelques exemples particuliers rendront ces règles plus sensibles.

De toutes les compositions descriptives, la plus étendue et la plus complète que je connaisse en aucune langue, est le poëme des *Saisons*, de M. Thomson : c'est un ouvrage d'un mérite rare ; on peut en critiquer le style : il a beaucoup de force et d'éclat, mais il n'est pas exempt de dureté ; il manque d'aisance, et n'offre pas toujours la pensée d'une manière distincte. Malgré ces défauts, Thomson nous charme par la force et la beauté de ses descriptions, parce qu'il a un cœur sensible et une imagination ardente. Il avait étudié la nature avec soin, et s'était exercé à la copier fidèlement : épris de ses beautés, non-seulement il savait les décrire avec vérité, mais il exprimait toujours des sentimens dont il était profondément pénétré. L'impression qu'il reçoit, il la transmet tout entière : un homme de goût ne peut le lire sans avoir aussitôt les idées et les sentimens qu'éveille la saison qu'il peint. On trouve dans cet ouvrage des descriptions de la plus grande beauté, et il me serait facile d'en citer ici de nombreux exemples : telles sont l'averse, dans le chant du printemps ; le matin, dans l'été ; et dans l'hiver, l'homme qui périt au milieu des neiges. Mais je préfère de rappeler ici un passage d'un autre genre, afin de faire voir combien une seule circonstance bien choisie peut animer et embellir une description. Dans le chant de l'été, l'auteur rapporte les effets de la cha-

leur sous la zone torride ; et, à cette occasion, il fait mention de la maladie contagieuse qui détruisit la flotte anglaise, à Carthagène, sous l'amiral Vernon ; puis il ajoute : « Brave Vernon, vous aviez sous les « yeux cette scène lamentable ; vous contempliez « avec douleur des guerriers réduits à la faiblesse de « l'enfance ; vous avez vu leurs horribles souffrances, « leurs figures marquées du sceau de la mort, leurs « lèvres pâles et tremblantes, leurs yeux éteints et « dépouillés de leur ancienne ardeur ; vous enten- « diez les gémissemens des mourans qui se répétaient « d'un bord à l'autre ; vous entendiez, la nuit, tom- « ber fréquemment dans la mer les corps, à qui les « flots servaient de sépulture (1). »

Dans ce passage, toutes les circonstances sont choisies de la manière la plus propre à mettre devant nos yeux, sous le jour le plus éclatant, ce triste spectacle. Mais ce qu'il y a de plus frappant dans tout le tableau, c'est la dernière image ; l'auteur nous conduit à travers toutes les scènes de détresse, jusqu'au moment où la mortalité s'empare de la flotte.

---

(1) . . . . . . *You, gallant Vernon, saw*
The miserable scene ; you pitying saw
To infant weakness sunk the warrior's arm ;
Saw the deep racking pang ; the ghastly form ;
The lip pale quiv'ring, and the beamless eye
No more with ardour bright. You heard the groans
Of agonizing ships from shore to shore ;
Heard nightly plunged, amid the sullen waves
The frequent corse.

Summ. v. 1050.

Un poëte médiocre auroit employé, pour décrire cet affreux moment, des expressions hyperboliques; il auroit peint les victoires de la mort et ses trophées accumulés. Combien l'imagination est plus affectée par la seule circonstance de ces corps qu'on jette à la mer toutes les nuits, par le bruit uniforme de leur chute, et par la situation de l'amiral, qui entend à chaque instant se répéter ce bruit lugubre.

Heard nightly plunged, amid the sullen waves
The frequent corse (1).

---

(1) Le docteur Johnson, dans ses *Vies des poëtes anglais*, fait un bel éloge de Thomson; et, à mon avis, un éloge mérité. « On doit reconnoître en lui, dit-il, une qualité rare et « du plus haut prix; sa manière de penser et de s'exprimer « est vraiment originale; ses vers blancs ne ressemblent pas « plus à ceux de Milton ou de tout autre, que les vers rimés « de Prior ne ressemblent à ceux de Cowley; ses mesures, « ses pauses, sa diction, lui sont propres: il n'a rien copié, « rien imité; il pense d'après lui-même, et sa pensée porte « l'empreinte du génie. Il contemple la nature, et la voit « avec les yeux d'un poëte; dans tous les objets qu'elle lui « présente, il aperçoit à l'instant ce qui peut captiver l'ima- « gination: son esprit est également capable de concevoir ce « qui est grand, et de suivre les moindres détails. En lisant « Thomson, on s'étonne de n'avoir jamais vu ce qu'il nous « fait voir, senti ce qu'il nous fait sentir. Lorsqu'il décrit « de grandes scènes et des effets généraux, il étale sous nos « yeux toute la magnificence de la nature, ou pour plaire ou « pour inspirer l'effroi. La gaieté du printemps, la splendeur « de l'été, la tranquillité de l'automne, les horreurs de l'hiver, « s'emparent tour à tour de notre esprit: le poëte nous « montre l'année sous toutes ses formes successives, et nous

Le conte de *l'Ermite*, par Parnell, est rempli de belles descriptions, unies à la narration d'une manière intime. Quand l'ermite part pour aller visiter le monde, la rencontre qu'il fait d'un compagnon de voyage, les maisons où ils sont accueillis, celle de l'homme vain, de l'homme avide, de l'homme bon, sont tout autant d'excellens tableaux où brille un pinceau délicat et léger, sans aucun éclat superflu, et qui laissent à l'esprit une vive image des objets décrits.

Mais de tous les poëmes anglais du genre descriptif, les plus remarquables et les plus riches sont l'*Allegro* et le *Penseroso* de Milton. Rien n'égale la beauté de ces deux poëmes, courts, mais inimitables : l'un par ses riantes images, l'autre, par ses teintes sombres et mélancoliques, offrent à l'esprit des tableaux parfaits. Ils ont fourni souvent aux poètes modernes des traits dont leurs descriptions se sont enrichies ; et ils suffisent seuls pour vérifier ce qui a été dit sur le choix des circonstances. Prenons pour exemple ce passage du *Penseroso* : « Seul dans cette plaine, que « recouvre un gazon sec et doux, j'erre sans être vu. « La lune, au milieu de sa carrière, semble égarée « dans cette voûte spacieuse du ciel, où aucune

---

« communique l'enthousiasme qui l'anime ; il émeut la sen- « sibilité et charme l'imagination par de riches tableaux. » A ces éloges, Johnson joint une critique qui n'est pas moins juste. « Thomson, dit-il, a quelques redondances ; on peut « l'accuser de remplir quelquefois l'oreille de sons, plutôt que « l'esprit de pensées. »

« route n'est tracée ; souvent un nuage la voile ;
« elle montre sa tête à travers les flocons transpa-
« rens, et semble s'abaisser vers la terre. Quelquefois,
« sur le penchant d'un coteau, j'entends le son
« lointain de la cloche du soir, dont la voix grave
« et solennelle, se balance lentement d'un rivage à
« l'autre sur la surface des eaux ; ou si l'intempérie
« de l'air me fait chercher un asile plus retiré, j'en
« trouve un dans cette chambre silencieuse, qu'é-
« claire obscurément la pâle lueur d'un feu mal
« éteint. Là, ne pénètrent point les accens de la
« joie ; on n'y entend que le grillon qui crie près du
« foyer, et le chant nocturne du guet, dont la ma-
« gique influence préserve les portes d'insulte. Mais
« plutôt, à minuit, que ma lampe brille au loin du
« sommet de quelque haute tour solitaire. Plus vigi-
« lant que l'ourse du pôle, j'y passerai les nuits avec
« le grand Hermès ; j'évoquerai le génie de Platon ;
« il me révélera quels sont les mondes et les vastes
« régions qui reçoivent l'esprit immortel, après qu'il
« a abandonné sa petite demeure de chair et de sang ;
« j'évoquerai les génies qui habitent le feu, l'air,
« les mers et les abîmes souterrains. »

Dans tout ce passage, point d'expression insignifiante ; tout y est particularisé ; tout est pittoresque ; rien de forcé, rien d'exagéré ; un style simple y revêt des images fortes, expressives, toutes de même effet, et propres à en rappeler d'analogues ; le clair de lune, la cloche du soir, le feu mourant du foyer, le cri du guet, et cette lampe qu'on voit à minuit au haut d'une tour écartée. Il ne s'arrête jamais trop sur la

circonstance qu'il veut peindre, et ne prodigue point les paroles; conservant à l'image toute sa force, il la saisit sous un aspect frappant, la présente claire et entière, et la quitte.

« De son casque et de son bouclier, » dit Homère en décrivant un de ses héros au moment du combat (1), « de son casque et de son bouclier sort sans « interruption un feu rayonnant, semblable à l'astre « d'automne, qui jette une lumière plus éclatante, « après s'être baigné dans l'Océan. » Voilà qui est vif et concis; mais sous la plume de M. Pope, la pensée se délaye et produit trois vers pompeux, où la même image est trois fois répétée en termes différens :

High on his helm celestial lightnings play,
His beamy shield emits a living ray;
Th' unwearied blaze incessant streams supplies,
Like the red star that fires th' autumnal skies (2).

Il faut observer en général qu'en décrivant des objets grands et majestueux, il est toujours bien d'être concis. Des descriptions gaies et riantes peuvent être prolongées, parce que ce n'est pas la force qui en fait le principal mérite : mais lorsqu'il s'agit de produire des impressions sublimes et pathétiques, l'énergie de l'expression est la première qua-

(1) Il. V. 5.

(2) « De célestes éclairs s'élancent du haut de son casque; « son bouclier rayonnant jette une vive lumière; la flamme « éclatante fournit un courant de feu non interrompu, comme « l'étoile rouge qui embrase le ciel d'automne. »

lité requise. Il faut frapper l'imagination d'un seul coup; l'impression d'une seule image forte et vive est beaucoup plus profonde que celle d'une multitude de traits soigneusement rapprochés. « Son visage « était obscur et sombre, » dit Ossian en décrivant un esprit, « à travers son corps on voyait « étinceler la pâle clarté des étoiles; trois fois il « [illegible] trois fois les vents de la « nuit mugirent à l'entour. »

Il faut observer aussi que pour donner de l'intérêt à la description des objets inanimés, le poëte doit toujours y introduire des êtres vivans. Les scènes mortes deviennent bientôt insipides, s'il ne s'y joint quelque sentiment qui y répande l'action et la vie: c'est ce que savent les peintres qui connaissent leur art; il est bien rare de voir un beau paysage sans quelque figure humaine qui anime le tableau, ou comme acteur, ou comme simple spectateur.

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus; hic ipso tecum consumerer ævo (1).

De ces deux beaux vers, c'est le dernier qui fait le plus d'impression, parce qu'il mêle au charme d'une scène champêtre l'idée du bonheur de deux amans: en vain le poëte aurait-il détaillé, selon la manière

(1) « O Lycoris! on trouve ici des sources fraîches, des « prés couverts d'une herbe tendre, des bosquets; ah! c'est « ici que j'aimerais passer ma vie avec toi. » Virg. Egl. X.

moderne, les objets jetés dans son tableau ; les sources fraîches, les bosquets, les gazons (1) ; tout eût paru froid sans ce dernier coup de pinceau, qui ramène au cœur les beautés dont le reste du paysage se compose. « C'est ici que j'aimerais passer ma vie avec toi : »

...... Hic ipso tecum consumerer ævo.

Une des grandes beautés de l'*Allegro* de Milton est que tout y est vivant et animé, qu'on y voit partout des hommes.

Tout, dans une description, doit, comme je l'ai déjà dit, être marqué et particularisé autant qu'il est possible de le faire, afin que l'esprit s'en forme une image distincte et complète. Une colline, une rivière, un lac, s'offrent plus clairement à l'imagination lorsqu'on spécifie un certain lac, une certaine rivière, une certaine colline, que lorsqu'on se sert d'une expression générale. La plupart des anciens auteurs ont senti cet avantage. Dans le cantique de Salomon, qui est une fort belle pastorale, les images sont presque toujours particularisées par la désignation précise des objets auxquels l'auteur fait allusion : c'est « la rose de Saron ; le lis des vallées ; les troupeaux « qui paissent sur le mont Galaad ; le ruisseau qui « descend du mont Liban. » — « Quittons le Liban, « ma chère épouse ; regarde du sommet de l'Amana, « du sommet de Sénir et d'Hermon, des montagnes

(1) *Fontes, nemus, prata.*

des léopards. » *Chap.* IV, 8. Et de même chez Horace :

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates ? quid orat de patera novum
Fundens liquorem ? non opimas
Sardiniæ segetes feracis ;
Non æstuosæ grata Calabriæ
Armenta ; non aurum aut ebur indicum,
Non rura, quæ Liris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis (1). Od. I, 31.

Homère et Virgile possèdent l'un et l'autre au plus haut degré le talent de la description poétique. Au second livre de l'Énéide, où Virgile décrit l'incendie et le sac de Troie, les détails sont si bien choisis et tous les traits si bien exprimés, que le lecteur se sent transporté au milieu de cette scène d'horreur. On peut surtout citer la mort de Priam comme un véritable chef-d'œuvre : toutes les circonstances en sont décrites de la manière la plus propre à nous émouvoir ; ce roi chargé d'années, qui revêt son armure, lorsqu'on lui annonce que l'ennemi est maître de la place ; la rencontre des membres de sa famille, qui cherchent un asile au pied de l'autel

(1) Quels vœux fait le poëte au temple d'Apollon?
Que lui demande-t-il, lorsque sa main fidèle
Répand en son honneur une liqueur nouvelle ?
Ce n'est point d'Olbia l'abondante moisson,
L'ivoire de l'Indus, ni les champs de Sicile,
Ni ceux que le Liris ronge d'un flot tranquille.

Daru.

placé au cœur du palais, et qui mettent Priam au milieu d'eux; l'indignation de ce roi à la vue de Pyrrhus qui égorge un de ses fils; le dard qu'il lui lance d'une main affaiblie; la fureur brutale de Pyrrhus; la manière dont il met à mort le vieillard: tous ces traits sont peints de main de maître. Toutes les batailles d'Homère, tous les tableaux que fait Milton de l'enfer et du paradis terrestre, fournissent d'abondans exemples de belles descriptions poétiques. Ossian peint avec des couleurs fortes et vives, quoiqu'il emploie peu de circonstances: son principal mérite est de peindre au cœur. Une des descriptions les plus pleines qu'on trouve dans cet auteur, est la suivante, qui offre le tableau des ruines de Balclutha: « J'ai vu les murs de Balclutha, mais ils étaient désolés; le feu avait résonné dans ses salles, et maintenant la voix du peuple ne s'y faisait plus entendre. Le cours du Cluthà s'était détourné de son ancien lit par la chute des murailles; le chardon agitait sa tête solitaire, la mousse sifflait au gré du vent. Le renard paraissait aux fenêtres, l'herbe touffue flottait autour de sa tête. L'habitation de Moina est désolée; le silence règne dans la maison de ses pères. » On ne peut omettre ici Shakespeare, qui manie si heureusement le pinceau de la nature. Quoique son principal mérite consiste à peindre les mœurs et les caractères, souvent aussi il trace d'une manière supérieure le lieu de la scène, et quelquefois un seul trait lui suffit pour le décorer: comme dans ce beau vers du *Marchand de Venise*, qui

peint à l'imagination, en deux mots, un tableau délicieux :

How sweet the moon-light sleeps upon this bank!
Here will we sit, etc. (1).

La beauté des descriptions poétiques dépend en grande partie d'un heureux choix d'épithètes. A cet égard, il faut avouer que plusieurs poètes se montrent trop peu soigneux ; ils sèment souvent les épithètes, uniquement pour remplir le vers ou la rime ; c'est de là qu'il arrive qu'elles sont si souvent insignifiantes et superflues ; ce ne sont plus que des mots explétifs, qui, loin d'ajouter à la description quelque trait ou quelque pensée utile, la surchargent et l'énervent. Je crains bien qu'il ne faille ranger, parmi les épithètes oiseuses, les « *liquidi fontes* (2) » de Virgile, et les « *prata canis* « *albicant pruinis* » d'Horace ; car employer une épithète pour dire que l'eau est liquide, ou que la neige est blanche, me semble l'équivalent d'une pure tautologie. Toute épithète doit ajouter une idée nouvelle au mot qu'elle qualifie, ou servir au moins à relever sa signification connue et à en augmenter l'effet : c'est ainsi qu'en use Milton (3) :

(1) « Comme le clair de lune repose doucement sur ce ri- « vage ! Asseyons-nous ici, etc. »

(2) La critique ne sera plus applicable si *liquidi* a ici le sens de *transparentes*.

(3) Qui de nous poursuivant ce pénible voyage,
Seul pourra, dans l'abîme et dans l'immensité,
Percer de l'infini la vaste obscurité,

. . . . . Who shall tempt with wand'ring feet
The dark, unbottom'd, infinite abyss,
His uncouth way? or spread his airy flight,
Upborn, with indefatigable wings,
Over the vast abrupt?

B. II.

Les épithètes employées dans ces vers ajoutent évidemment à la description une nouvelle force et aident l'imagination à concevoir l'objet décrit (1). Du reste il y a beaucoup d'épithètes générales qui semblent d'abord augmenter l'énergie du mot auquel on les joint, mais qui sont si indéterminées et d'ailleurs si rebattues, qu'elles deviennent tout-à-fait insipides. Telles sont celles-ci : « La cruelle discorde ; « l'odieuse envie ; les chefs puissans ; la guerre « sanglante ; l'ombre ténébreuse ; les scènes lamen- « tables (2) ; » et une infinité d'autres du même genre que l'on rencontre quelquefois chez les bons poëtes, mais qui abondent chez ceux d'un ordre inférieur, et sont le principal soutien de cette espèce

---

S'avancer, s'enfoncer dans cette nuit palpable?
Qui pourra, s'élevant d'une aile infatigable,
Monter, monter sans cesse, et d'un vol assuré
Arriver triomphant au terme désiré?

DELILLE.

(1) « The wandering feet; the unbottomed abyss; the « palpable obscure; the uncouth way; the indefatigable « wings. » Ces épithètes servent à rendre les images plus complètes et plus distinctes.

(2) Barbarous discord; hateful envy; mighty chiefs; bloody war; gloomy shades; direful scenes.

de sublime auquel ils aspirent. Ces épithètes donnent au langage une sorte d'enflure, et l'élèvent au-dessus de la prose; mais elles ne jettent pas du jour sur l'objet décrit : au contraire, elles rendent le style languissant, en le chargeant d'un inutile appareil de mots.

Quelquefois le poëte qui a du génie, au moyen d'une épithète choisie avec art, fait une description achevée, et, d'un seul mot, offre à l'imagination le tableau d'une scène entière. Cet effet devient sensible dans ce passage du *Lycidas*, de Milton. « Où étiez-« vous, nymphes, lorsque l'abîme se ferma sur « Lycidas, que vous chérissiez si tendrement? car « vous n'exécutiez pas vos danses dans ces lieux « escarpés, séjour de vos anciens bardes, les célèbres « Druides; ni sur les pointes hérissées des montagnes « de Mona; ni dans les lieux qu'arrosent les eaux « magiques de la Déva (1). » Au milieu de ces scènes sauvages, « les eaux *magiques* de la Déva » font une image remarquable. Ce seul mot offre le tableau d'une rivière qui coule dans une terre désolée, et dont les bords sont la retraite des magiciens et des enchanteurs. On trouve une épithète toute pareille, appliquée par Horace au fleuve Hydaspe. L'homme de bien, dit-il, n'a pas besoin d'armes,

Sive per Syrtes iter æstuosas,
Sive facturus per inhospitalem,

---

(1) *Where were ye, nymphs, when the remorseless deep*
Clos'd o'er the head of your lov'd Lycidas?
For neither were ye playing on the steep,

Caucasum; vel quæ loca fabulosus
Lambit Hydaspes (1).

Un des commentateurs d'Horace a changé cette épithète « *fabulosus* » (fabuleux), en cette autre « *sabulosus* » (sablonneux); substituant, par une étrange erreur de goût, une épithète commune et triviale, une rivière sablonneuse, au tableau poétique de l'Hydaspe fabuleux, ou d'un fleuve qui a été le théâtre de plusieurs événemens romanesques et fameux dans la fable.

Virgile emploie bien à propos une épithète d'un grand effet, en expliquant pourquoi Dédale ne consacra pas, par la gravure, le souvenir de la mort de son fils Icare :

Bis conatus erat casus effingere in auro,
Bis patriæ cecidere manus (2).

ÆN. VI.

Ces exemples et ces observations peuvent donner

Where your old bards, the famous Druids, lie;
Nor on the shaggy top of Mona high;
Nor yet where Deva spreads her wizard stream.

(1) « Soit qu'il traverse les Syrtes brûlantes, ou le Caucase « inhospitalier, ou les lieux qu'arrose l'Hydaspe fabuleux. »

OD. I, 22.

(2) Deux fois repris en vain, son impuissant ciseau
Veut peindre de son fils l'aventure cruelle,
Et deux fois il échappe à la main paternelle.

DELILLE.

Blair cite ici la traduction de Dryden, et remarque que ce poëte a négligé la principale épithète, *patriæ*. *P. P. p.*

quelques notions justes au sujet des descriptions poétiques. Il y a lieu de se défier du talent d'un auteur en ce genre, toutes les fois qu'on remarque chez lui de l'enflure et qu'on aperçoit le travail ; lorsqu'il entasse des épithètes communes, et des expressions générales pour rehausser quelque objet dont, avec tous ses efforts, il ne donne point une idée distincte. Ceux qui décrivent bien sont simples et concis ; ils mettent sous nos yeux l'objet sous un aspect qui frappe à l'instant l'imagination et l'échauffe ; ils tracent un tableau qu'un peintre ou un sculpteur pourrait saisir et exécuter : c'est l'épreuve la plus forte et la plus décisive à laquelle on puisse soumettre une description, lorsqu'on veut bien juger de son mérite.

LEÇON XLI.

SUR LA POÉSIE DES HÉBREUX (1).

PARMI les différens genres de poésie que nous examinons successivement, la poésie des anciens Hébreux, ou des saintes écritures, doit sans doute trouver place. Lors même qu'on n'envisagerait les livres sacrés que comme offrant à notre étude les plus anciens monumens de poésie qui soient parvenus jusqu'à nous, ils n'en seraient pas moins, sous le rapport de la critique, un objet curieux d'examen ; ils nous font connaître le goût qui a régné dans un temps et dans un pays placés fort loin de nous ; ils nous présentent une espèce de composition très-différente de celles qui nous sont familières, et dont la beauté nous frappe. Considérés comme étant divinement inspirés, ces livres donnent lieu à des discussions d'un autre ordre. Pour le moment, notre sujet ne nous appelle pas à les envisager sous le point de vue théologique, mais uniquement sous le point de vue critique. Il sera sans doute satisfaisant de voir que la beauté et la dignité de la composition

(1) Cette espèce de digression se trouve placée ici sans doute parce que l'auteur envisage la poésie des Hébreux (dont il semble faire un genre à part), comme appartenant principalement aux genres dont il a parlé dans les deux leçons précédentes. *P. P.*

répondent à la gravité et à l'importance des matières qui y sont discutées. Le savant Traité du docteur Lowth, sur la *Poésie sacrée des Hébreux* (1), doit être étudié par tous ceux qui veulent connaître pleinement ce sujet. Cet excellent ouvrage a le double mérite d'être écrit avec élégance, et de contenir la plus judicieuse critique ; et comme il me serait impossible de suivre une meilleure route que celle qu'on y trouve tracée, j'en ferai beaucoup d'usage dans le cours de cette leçon.

Il n'est pas besoin d'entrer dans de grands détails pour faire voir qu'entre les différens livres du *Vieux Testament*, il y a une grande diversité de style, que les uns peuvent être considérés comme des compositions poétiques, et les autres comme des ouvrages de prose. Il faut évidemment ranger dans cette dernière classe les livres historiques, et les écrits de Moïse, qui contiennent les lois données au peuple juif. Au contraire, le *Livre de Job*, les *Psaumes de David*, le *Cantique de Salomon*, les *Lamentations de Jérémie*, une grande partie des écrits des prophètes, et plusieurs morceaux répandus dans les livres historiques, portent incontestablement l'empreinte de la poésie.

Il ne faut pas douter que dans l'origine ces poëmes n'aient été écrits en vers, ou dans un langage assujetti à quelque mesure ; mais comme l'ancienne prononciation de l'hébreu est perdue pour nous, nous ne pouvons pas connaître la nature des vers de cette

(1) *De sacra poesi Hebræorum.*

langue, ou du moins nous ne pouvons en avoir qu'une idée fort imparfaite. Il s'est élevé sur ce sujet de grandes discussions parmi les savans, dont il est inutile de nous occuper ici. En lisant l'*Ancien Testament*, dans nos traductions littérales, nous pouvons nous assurer, par des preuves assez claires, que l'original a été écrit en un langage mesuré, et souvent « les membres épars du poëte (1) » se montrent d'eux-mêmes à l'observateur avide de les recueillir. Qu'on lise l'*Introduction historique du livre de Job*, contenue dans le premier et le second chapitre, et de suite le *Discours de Job* qui est au commencement du troisième chapitre, on s'apercevra aisément que l'on passe tout à coup du domaine de la prose dans celui de la poésie. Non-seulement les tours poétiques et le style figuré avertissent de ce changement; mais la cadence de la phrase et l'arrangement des mots subissent un changement analogue. La différence n'est pas moins sensible que si l'on passait des *Commentaires* de César à l'*Énéide* de Virgile. Cela suffit pour faire voir que l'*Écriture Sainte* contient des ouvrages qui méritent le nom de *Poëme* dans le sens strict de ce mot, et je montrerai bientôt qu'on y trouve des exemples de plusieurs genres différens de compositions poétiques. Il ne sera pas hors de propos de remarquer en passant qu'il en résulte, en faveur de la poésie, un argument de la plus grande force. Personne sans doute ne pensera qu'on doive envisager comme méprisable et frivole,

(1) « *Disjecti membra poetæ.* »

un art dont les écrivains inspirés ont fait usage, et qu'ils ont choisi pour transmettre à l'univers la connaissance des vérités que Dieu lui-même leur avait révélées.

Dès les premiers temps, les Hébreux cultivèrent la musique et la poésie. Au temps des juges, il est fait mention des écoles ou colléges des prophètes : une partie des fonctions de ceux qu'on y élevait consistait à chanter les louanges de Dieu, en s'accompagnant de divers instrumens. Au premier livre de Samuel (*chapitre* x. 5.), on voit, dans une occasion publique, une partie de ces prophètes descendre de la colline, où leur école était située, « en « chantant les louanges de Dieu, précédés de tam- « bours, de flûtes et de harpes. » Mais c'est au temps du roi David que la musique et la poésie furent portées au plus haut point de perfection : il attacha au service du tabernacle quatre mille lévites, divisés en vingt-quatre bandes, sous plusieurs chefs, et dont l'unique office était de chanter des hymnes et de jouer de divers instrumens dans les cérémonies du culte public. Asaph, Heman et Idithun, étaient les principaux directeurs de la musique ; et, d'après les titres de quelques psaumes, il paraît qu'ils composaient aussi des hymnes ou des poèmes sacrés. Au chapitre xxv. du premier livre des *Chroniques*, on trouve le détail des établissemens relatifs à la poésie et à la musique sacrée, qui avaient été créés par David. On peut assurer qu'aucune nation n'en eut jamais de plus dispendieux ni de plus magnifiques pour cette partie du culte public.

La forme générale de la poésie hébraïque est singulière et unique dans son espèce : elle consiste à diviser chaque période en deux membres, le plus souvent égaux, qui se correspondent pour le sens et pour le son. Le premier membre de la période contient une pensée ou un sentiment, qui, dans le second, est amplifié, ou répété en termes différens, ou relevé par un contraste ; et toujours en employant deux phrases de même structure et à peu près du même nombre de mots : tels sont le ton et la marche générale de la poésie des Hébreux. Il suffit d'ouvrir le *Vieux Testament* pour en trouver des exemples. Ainsi, au Psaume XCVI.e ; « Chantez à l'Éternel un « nouveau cantique. — Que toute la terre entonne « des hymnes à l'honneur de l'Éternel. Célébrez « l'Éternel par vos chants, bénissez son nom ; — « annoncez chaque jour qu'il est notre libérateur : « publiez sa gloire parmi les nations, — et ses merveilles chez tous les peuples ! car l'Éternel est « grand, il est digne de toutes nos louanges. — Il « est plus redoutable que tous les dieux. Tous les « dieux des nations ne sont que néant. — Mais l'Éternel a fait les cieux. La gloire et la majesté marchent devant lui. — La force et la splendeur sont « dans son sanctuaire. » C'est en grande partie, à la faveur de cette forme particulière de composition, que nos versions, quoique écrites en prose, conservent un tour poétique ; car la version étant de mot à mot et calquée sur l'original, retient la forme et l'ordre de la phrase hébraïque. Il arrive de là que cette structure artificielle, cet ordre régu-

lier dans lequel les parties se correspondent deux à deux, se fait sentir à l'oreille, et l'avertit que le ton n'est pas celui de la prose.

Cette forme de composition poétique, en usage chez les Hébreux, dut manifestement son origine à la manière dont ils avaient coutume de chanter leurs hymnes sacrés : ils étaient chantés avec un accompagnement d'instrumens, et deux chœurs ou bandes distinctes de chanteurs et de musiciens se répondaient tour à tour. Quand, par exemple, une bande entonnait l'hymne, en disant : « l'Éternel règne ; que « la terre tressaille de joie ! » L'autre chœur, ou demi-chœur, répondait par le verset suivant : « Que « toutes les nombreuses îles fassent éclater leur allé- « gresse ! » Le premier répliquait : « La nude et « l'obscurité l'environnent. » Et le second chantait en réponse : « La justice et l'équité sont la base « de son trône. » C'est ainsi que leur poésie, mise en musique, se divisait naturellement en une suite de strophes et d'antistrophes qui se correspondaient l'une à l'autre. C'est probablement l'origine des antiennes et des répons (1), adoptés dans le culte public d'un si grand nombre d'églises chrétiennes.

---

(1) « *Antiphon or responsory.* » L'ancienneté s'appelle en latin *antiphona* ; et le mot seul indique l'idée d'une réponse ou d'une opposition de voix. Les antiennes ont été ainsi nommées, parce que, dans leur origine, on les chantait à deux chœurs qui se répondaient alternativement ; et l'on comprenait sous ce titre les psaumes et les hymnes que l'on chantait dans l'église. — Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts, qui, précédant les

Il est dit expressément, dans le *Livre d'Esdras*, que les lévites chantaient de cette manière, « ils se « répondaient les uns aux autres (1); » et quelques psaumes de David ont été évidemment composés pour être chantés de la sorte. Le XXIV.e psaume en particulier, qu'on croit avoir été composé pour le retour de l'arche de l'alliance sur la montagne de Sion, doit avoir produit un grand effet, lorsqu'on le chanta selon cette méthode, et avec toutes les circonstances que le docteur Lowth y associe. Il paraît que tout le peuple suivit la procession; les lévites et chanteurs, divisés par bandes, et accompagnés de divers instrumens, ouvraient la marche. Après l'introduction du psaume, contenue dans les deux premiers versets, au moment où la procession commence à gravir la pente du coteau, un demi-chœur fait cette question : « Qui montera sur la montagne de l'Éternel? qui pourra habiter dans son sanctuaire? » Le chœur entier répond avec beaucoup de dignité : « C'est celui dont les mains sont nettes et le cœur « pur; celui qui n'a point formé dans son âme des « desseins trompeurs, et n'a point fait de sermens « frauduleux. » Quand la procession approche des portes du tabernacle, le chœur, soutenu de tous les instrumens, se réunit pour s'écrier : « Portes, élevez « vos linteaux; portes éternelles, haussez-vous, et

---

psaumes et les cantiques, en règlent l'intonation. — Le répons est une espèce d'antienne redoublée. Voy. le *Dict. de Mus.* P. P. p.

(1) *Alternatim*. ESDR. III, 2.

« le roi de gloire entrera. » Ici on entend un demi-chœur, qui, en s'interrompant, demande d'une voix plus basse : « Qui est ce roi de gloire ? » Et à l'instant où l'arche est introduite dans le tabernacle, la réponse est faite par le chœur entier, qui dit d'une voix éclatante : « C'est l'Éternel, le Dieu fort « et puissant ; c'est l'Éternel, puissant dans les com- « bats. » J'ai choisi cet exemple comme propre à faire sentir combien la grâce et la magnificence des poëmes sacrés, ainsi que de tout autre, dépend des occasions pour lesquelles ils ont été composés ; combien il importe, pour en juger, de connaître ces occasions et toutes les circonstances qui y ont rapport ; combien enfin ces poëmes doivent perdre pour nous de leur lustre, par l'état imparfait de nos connaissances, relativement à plusieurs détails de l'histoire des Hébreux et de leurs cérémonies religieuses.

La forme de composition, que je viens d'expliquer, et qui consiste à faire correspondre deux versets consécutifs, ayant été introduite d'une manière constante dans les hymnes et dans toute la poésie musicale des Juifs, s'étendit insensiblement à leurs autres poésies écrites, quoiqu'elles ne fussent pas destinées à être chantées alternativement par petites parties, et que par conséquent cette forme y fût peu nécessaire ; mais l'oreille en avait contracté l'habitude, et elle donnait au style une sorte de majesté, parfaitement assortie aux sujets sacrés. C'est par cette raison que, dans les écrits des prophètes, cette forme n'est pas moins employée que dans les psaumes de David, comme on le voit dans Ésaïe, (*chap*. LX. 1.)

« Lève-toi, sois éclairée; car ta lumière est venue, « et la gloire de l'Éternel s'est levée sur toi. Voici, « les ténèbres couvriront la terre, et l'obscurité « couvrira les peuples. Mais l'Éternel se lèvera sur « toi, et sa gloire resplendira sur toi (1). Les nations « marcheront à ta lumière, et les rois à l'éclat de « tes premiers rayons. » Cette manière d'écrire est le grand trait caractéristique de la poésie des Hébreux; et ce style est bien différent du style poétique des Grecs et des Romains : ces deux genres de style forment même un vrai contraste.

Indépendamment de cette structure qui leur est propre, les poëmes sacrés se distinguent par des beautés d'un autre ordre : on y remarque une expression forte, concise, hardie et figurée.

La concision et la force sont les deux principaux traits qui les caractérisent. On pourrait croire, au premier coup d'œil, que cette pratique des poëtes hébreux, d'amplifier toujours la même pensée, ou par la répétition, ou par le contraste, devait tendre à affaiblir leur style : mais la manière dont ils s'y prennent pour amplifier prévient entièrement cet inconvénient; leurs phrases sont toujours courtes; ils y souffrent rarement des mots superflus; jamais ils ne s'arrêtent long-temps sur la même pensée : c'est à cette retenue et à cette concision, que leur poésie doit en grande partie sa sublimité. Les écrivains, qui aspirent au sublime, pourraient s'exercer utile-

(1) Cette phrase est traduite d'après la version anglaise. P. P. p.

ment à imiter à cet égard le style du *Vieux Testament;* car, comme j'ai eu ci-devant occasion de le dire, rien n'est plus contraire au sublime que la prolixité et la diffusion. Jamais une grande idée ne frappe plus que lorsqu'elle frappe d'un seul coup; en voulant prolonger l'impression, on ne manque jamais de l'affaiblir. La plupart des poëtes anciens et originaux, chez toutes les nations, sont simples et concis : les superfluités, les excroissances du style, sont le résultat de l'imitation; elles ont commencé plus tard, à une époque où la composition passa à des mains moins habiles, et devint le fruit de l'art et de l'étude, plutôt que l'œuvre du génie.

Il n'y a aucun écrit qui abonde, autant que les livres sacrés, en figures vives et hardies. Il est à propos de s'arrêter quelques momens sur ce point, parce que, familiarisés, comme nous le sommes de très-bonne heure, avec cette lecture, et bien souvent avec le son des mots, plutôt qu'avec le sens ou la pensée, nous laissons échapper, dans l'Écriture, des beautés qui nous frapperaient dans tout autre livre; les métaphores, les comparaisons, les allégories, les personnifications, y sont très-fréquentes. Pour apprécier le mérite de ces figures, il est indispensable de se transporter, autant qu'il est possible de le faire, dans le sein de la Judée; d'avoir sous les yeux les objets et les points de vue dont les écrivains hébreux étaient entourés : il faut toujours faire quelque attention à ces différences de situation, pour lire avec plaisir un poëte qui n'est pas de notre temps ou de notre pays. En effet tout bon poëte

prend ses images dans la nature et dans les scènes réelles de la vie; sans cela elles n'auraient point de vivacité: si donc nous voulons juger de la convenance des images qu'il emploie, il faut tâcher de nous mettre dans la situation où il était lui-même. En examinant les poëtes hébreux sous ce point de vue, on verra qu'ils nous présentent un fort beau tableau des objets naturels qu'ils avaient sous les yeux, ainsi que des arts et des occupations de la vie, qui frappaient habituellement leurs regards.

Les objets naturels sont, à un certain point, communs aux poëtes de tous les temps et de tous les pays: la lumière et l'obscurité, les arbres et les fleurs, les forêts et les campagnes cultivées, fournissent aux poëtes sacrés des figures d'un grand effet; mais pour les goûter il faut prendre garde aux circonstances particulières et propres à la Judée, qui les ont souvent suggérées. Pendant les mois d'été, il n'y tombe presque point de pluie; tant que la chaleur dure, le pays est desséché; le manque d'eau y était senti de la manière la plus cruelle; une soudaine averse, une source venant à jaillir tout à coup, changeaient la face de la nature: ces événemens présentaient des idées de bonheur et de plaisir bien supérieures à celles qu'ils éveillent dans nos climats. Voilà pourquoi les poëtes hébreux, pour représenter la détresse, font de si fréquentes allusions « à une « terre sèche et altérée, où l'on ne trouve point « d'eau; » tandis qu'au contraire, pour exprimer un changement du malheur à la prospérité, ils emploient continuellement des métaphores tirées d'une

averse soudaine ou d'une source qui jaillit dans le désert. C'est ainsi que s'exprime Ésaïe : « Le désert « et le pays aride se réjouiront, et la terre inculte « s'égayera, elle fleurira comme le lis (1) ; car les « sources d'eau jailliront au désert, et des ruisseaux « couleront dans des lieux incultes ; les lieux arides « seront changés en étangs, la terre altérée sera « couverte de sources, et le repaire des dragons sera « tapissé d'herbe, de joncs et de roseaux (2). » Les images de cette nature sont très-familières à Ésaïe, et répétées en plusieurs endroits de ses prophéties.

Remarquons encore que, comme la Judée est un pays montagneux, elle était exposée, pendant les mois de pluie, à de fréquentes inondations, produites par des torrens impétueux qui se précipitaient des montagnes et entraînaient avec eux tout ce qui s'opposait à leur passage. Le Jourdain, qui était la seule rivière considérable du pays, débordait tous les ans, et se répandait dans la campagne : voilà pourquoi nous trouvons, dans les auteurs sacrés, de si fréquentes allusions « au bruit des torrens, à « la violence des eaux débordées ; » voilà pourquoi ils comparent souvent les grandes calamités à des inondations produites par un torrent. Ces images, dans un pays sujet à ce fléau, devaient être très-frappantes. « Ainsi que des torrens se précipitent à grand « bruit d'abîme en abîme, ainsi les vagues et les flots « de ta colère ont passé sur moi. » *Psaume* XLII. 8.

---

(1) La version anglaise dit : « comme la rose. » *P. P. p.*
(2) Es. chap. XXXV, 1, 6, 7.

Les deux montagnes les plus remarquables de la Judée étaient le mont Liban et le mont Carmel : le premier était renommé par sa grande élévation et par ses hautes forêts de cèdres ; le second, par sa beauté et sa fertilité, par ses riches plantations de vignes et d'oliviers : c'est donc fort à propos que le Liban est pris pour l'image de tout ce qui est grand, fort ou magnifique ; et le Carmel, de tout ce qui est riant et beau. « La gloire du Liban lui sera donnée, « dit Ésaïe (1), avec la beauté du Carmel. » Le Liban est souvent employé métaphoriquement pour l'état entier ou pour le peuple d'Israël, pour le temple, pour le roi d'Assyrie ; le Carmel, pour les bénédictions de la paix et de la prospérité. « Il a l'air aussi « majestueux que les cèdres du Liban, » dit Salomon en parlant de la dignité qu'annoncent les traits de l'homme qu'il décrit : mais pour peindre la beauté d'une femme, il lui dit : « Votre tête se fait remar- « quer comme le Carmel dans la Palestine (2). »

Il faut observer encore, à propos des figures, que, dans les images du genre terrible, dont les poëtes sacrés abondent, il est facile de voir qu'ils peignent la nature dans un état violent, et comme agitée par de fréquentes secousses, telle qu'en effet elle s'offrait à eux dans le climat qu'ils habitaient ; les tremblemens de terre n'y étaient pas rares : on voit souvent, dans la Judée et l'Arabie, des tempêtes mêlées de grêle, d'éclairs et de tonnerre, accompagnées de

(1) Es. XXXV, 2.

(2) Cantique des Cantiques, V, 15, et VII, 5.

tourbillons de vent et d'une noire obscurité, dont les orages de nos climats tempérés ne peuvent nous donner qu'une faible idée. Ésaïe décrit, avec beaucoup de majesté, la terre « fendue et bouleversée, « qui chancelle comme un homme ivre, et qui est « transportée comme une tente (1). » Les circonstances effrayantes, qui accompagnent l'apparition du Tout-Puissant, telles qu'elles sont décrites au Psaume XVIII.e, donnent lieu à une observation de même genre : « Il s'enveloppait de ténèbres comme « d'une tente ; de sa bouche sortait un feu dévorant « et des charbons embrasés ; il lançait la grêle et la « foudre : au bruit de ses menaces, on vit le fond « des eaux ; les fondemens de la terre furent découverts. » Il peut sans doute y avoir là, comme le pense le docteur Lowth, quelque allusion à l'histoire de la descente de Dieu sur le mont Sinaï ; mais il semble encore plus probable que ces figures fortes sont puisées directement dans la nature ; que l'auteur peint ce qu'il a vu, et que de grands phénomènes lui suggèrent de grandes images.

Outre les objets naturels propres à leur pays, on voit souvent chez les poëtes hébreux des images fondées sur les cérémonies de leur religion, et sur les arts ou les occupations ordinaires de la vie. Le peuple juif était principalement occupé d'agriculture et du soin des troupeaux : ces arts étaient ceux qui étaient

(1) Es. XXIV, 20.

le plus en honneur parmi eux : ni leurs patriarches, ni leurs rois, ni leurs prophètes, ne les dédaignèrent. Peu adonnés au commerce, séparés du reste de l'univers par leurs lois et leur religion, ils furent, pendant le période le plus heureux de leur existence, presque entièrement étrangers aux raffinemens du luxe. De là tant d'allusions aux détails de la vie pastorale ; « aux pâturages verts et aux eaux paisibles ; » aux soins et à la vigilance d'un berger pour ses troupeaux ; images qui, même aujourd'hui, ont tant de charme et de douceur, dans le XXIII.e psaume, et dans nombre d'autres passages des compositions poétique de l'Écriture Sainte ; de là encore toutes les images tirées des travaux ou des occupations rustiques, du pressoir, de l'aire où on bat le blé, du chaume et de la paille. Le dégoût que l'on concevrait pour ces images, ne pourrait être que le produit d'une fausse délicatesse. Homère emploie au moins aussi souvent, et avec bien plus de détail, des comparaisons tirées d'objets relatifs à ce genre de vie, qui nous paraît bas et ignoble ; mais, dans sa manière de les traiter, il est bien inférieur aux auteurs sacrés qui, presque toujours, les rehaussent, en y associant des idées pleines de noblesse et de dignité. Voyez, par exemple, quelle inexprimable grandeur acquiert, dans Ésaïe, une image champêtre, par l'intervention de la Divinité : « Le bruit de ces peuples ressemble à celui « d'une rivière débordée ; mais Dieu leur fera en-« tendre sa voix menaçante, et ils fuiront au loin ; ils « seront chassés comme la balle que le vent enlève

« sur les montagnes, et comme le duvet du chardon « emporté par un tourbillon de vent (1). »

On trouve aussi souvent dans l'Écriture des figures qui font allusion aux cérémonies et aux rites de la religion judaïque ; la distinction établie par la loi entre les choses pures et impures ; aux formes prescrites pour le service du temple ; aux vêtemens des prêtres ; et aux événemens les plus remarquables de l'histoire sainte : tels que la destruction de Sodome, la descente du Seigneur sur le mont Sinaï, et le passage miraculeux des Israëlites à travers la Mer Rouge. La religion des Hébreux renfermait la totalité de leurs lois et de leur constitution politique : elle abondait en pompeuses cérémonies, propres à frapper les sens ; elle était liée à toutes les parties de leur histoire et de leur établissement national. Il arrivait de là que, chez cette nation, toutes les idées fondées sur la religion avaient une dignité et une importance toutes particulières, et étaient par-là même singulièrement propres à ébranler l'imagination.

De toutes ces circonstances il résulte que les images qu'emploient les poëtes sacrés sont naturelles et expressives au plus haut point ; qu'elles sont immédiatement prises dans la nature et calquées sur les objets qu'ils avaient sous les yeux ; qu'elles ont enfin l'avantage d'être plus originales et plus exclusivement fon-

(1) Ce passage se trouve au chap. XVII, vers. 13 d'*Esaïe*. La version française, au lieu du *duvet du chardon*, dit simplement « *la poussière*. » J'ai cru devoir traduire ici la version anglaise. *P. P. p.*

dées sur les mœurs et les idées propres à leur nation, que ne le sont les images employées par la plupart des poëtes profanes. En lisant les poëtes hébreux, nous sommes continuellement transportés dans le pays qu'ils habitaient; les palmiers, les cèdres du Liban, sont toujours sous nos yeux; l'aspect du pays, le climat, les mœurs, les cérémonies de la religion, se présentent sans cesse à nous sous diverses formes.

Les comparaisons, dont usent les poëtes sacrés, sont en général fort courtes : elles se bornent à saisir un point de ressemblance, et ne s'étendent pas jusqu'à former des espèces d'épisodes. A cet égard peut-être, ils l'emportent sur les poëtes grecs et romains : ceux-ci usent quelquefois de comparaisons si longues, qu'elles interrompent la narration, et d'ailleurs sentent trop l'étude et le travail. Chez les poëtes hébreux, les comparaisons ressemblent plutôt à un trait de flamme produit par une imagination ardente, qui jette un regard rapide sur l'objet où elle aperçoit une ressemblance, et reprend aussitôt la suite d'idées à laquelle elle est attachée. Telle est cette belle comparaison destinée à faire sentir l'heureuse influence qu'un bon gouvernement a sur le peuple : elle se trouve dans ce qu'on nomme les derniers mots de David, cités dans le second livre de Samuel, (*Psaume* XXIII. 3.) : « Celui qui gou« verne mon peuple est juste ; il règne et il craint « Dieu : il est semblable à la lumière du matin, « quand le soleil se lève sans nuages, et que la cha« leur de ses rayons fait croître l'herbe tendre que « la pluie avait arrosée. » Cette comparaison est une

des plus complètes et des plus régulières qu'on trouve dans les livres saints.

L'allégorie y est fréquemment employée. En traitant de cette figure, j'ai donné pour exemple celle du psaume LXXX.e, qui est aussi belle que bien soutenue, où le peuple d'Israël est représenté sous l'emblême d'une vigne. Les paraboles, qui sont des espèces d'allégories, abondent dans les écrits des prophètes. Si quelquefois elles nous semblent obscures, il ne faut point oublier que, dans les temps les plus anciens, c'était une coutume universellement admise, chez toutes les nations de l'orient, de répandre les vérités sacrées sous le voile de certaines figures et représentations mystérieuses.

Mais de toutes les figures poétiques, celle qui contribue le plus à élever le style de l'Écriture, et à lui donner cet accent hardi et sublime qui lui est propre, c'est la prosopopée ou personnification : on n'en trouve point ailleurs d'aussi magnifiques et d'aussi frappantes. Dans les grandes occasions, les écrivains inspirés animent toute la nature, surtout lorsqu'il s'agit de décrire l'apparition ou l'opération du Tout-Puissant. « Devant lui marchait la peste. « Les eaux t'ont vu, ô Dieu ! et elles ont été saisies « d'effroi. — Les montagnes t'ont vu, et elles ont « tremblé. — L'inondation a fui. — L'abîme a élevé « la voix, et porté les mains en haut. » Lorsqu'il est question de déterminer le lieu où est la sagesse, Job use des personnifications les plus hardies. « L'abîme « dit : elle n'est point au-dedans de moi ; et la mer « répond : elle n'est point chez moi. Le sépulcre et

« la mort disent bien : sa renommée est parvenue
« jusqu'à nous ; mais, etc. (1). » Le passage sublime et souvent cité du livre d'Ésaïe, où le prophète décrit la chute du roi d'Assyrie, est plein d'objets personnifiés. Les sapins et les cèdres du Liban se réjouissent de la chute du tyran ; l'enfer, du fond de ses abîmes, fait sortir ses morts au-devant de lui ; les princes de la terre se lèvent de leurs cercueils, les rois des nations quittent leurs tombeaux pour célébrer ce grand événement. Telles sont encore ces apostrophes vives et passionnées aux villes et aux contrées, aux personnes et aux choses, dont abondent les écrits prophétiques. « Ah! épée de l'Éternel!
« jusqu'à quand seras-tu en mouvement? Rentre
« dans ton fourreau, repose-toi et cesse de frapper :
« mais comment te reposerais-tu ? » dit à l'instant le prophète, en se répondant à lui-même ; « mais com-
« ment te reposerais-tu ? l'Éternel t'a donné ses or-
« dres ; il a marqué le temps où tu dois agir contre
« Ascalon et contre son port (2). »

En général, et pour ne point entrer sur tous les points dans des détails qui nous entraîneraient au delà des justes bornes, on peut dire que le style poétique des livres de l'*Ancien Testament* est plus chaud, plus hardi, plus animé, que celui d'aucun autre ouvrage de poésie que nous connaissions. Il est fort éloigné de cette expression régulière et correcte, à laquelle la poésie moderne a habitué nos

(1) Job, XXVIII, 14.
(2) Jérém. XLVII, 6.

oreilles : c'est l'élan de l'inspiration ; les scènes n'y sont pas décrites d'une manière calme, elles y sont représentées et mises sous nos yeux : les personnes et les choses y sont interpellées, comme si elles étaient présentes : les transitions sont souvent brusques ; les liaisons, insensibles : souvent les personnages changent ; quelquefois les figures sont entassées et jetées avec profusion ; une sublimité hardie est le caractère de ce style, et non une élégance correcte. On y voit l'âme de l'écrivain élevée au-dessus d'elle-même, qui veut donner l'essor aux idées dont elle est remplie, et qui ne peut trouver des expressions proportionnées à leur hauteur.

A la suite des remarques que je viens de faire sur la poésie de l'Écriture Sainte en général, je placerai, pour compléter cette dissertation, un court tableau des différens genres de compositions poétiques, que l'on trouve dans nos livres sacrés ; ainsi que du caractère distinctif de quelques-uns des principaux auteurs de ces écrits.

Les divers genres de compositions poétiques qu'on rencontre dans l'Écriture, sont principalement le *didactique*, l'*élégiaque*, le *pastoral* et le *lyrique*. Dans le genre didactique on peut surtout citer le livre des *Proverbes*. Les neuf premiers chapitres de ce livre sont très-poétiques ; on y trouve beaucoup d'expressions figurées et pleines de grâce. Au x.e chapitre, le style change visiblement ; il prend un ton beaucoup moins élevé, et qui reste tel jusqu'à la fin : il est cependant toujours sentencieux, piquant, et conserve cette forme particulière de la

période, qui caractérise la poésie hébraïque. Le livre de l'*Ecclésiaste* est du même genre, ainsi que quelques psaumes, en particulier le CXIX^e.

Dans le genre de la poésie élégiaque, l'Écriture Sainte contient plusieurs beaux modèles : telles sont les *Lamentations de David* sur son ami Jonathan ; plusieurs passages des prophètes, et plusieurs psaumes de David, composés dans le deuil ou dans la calamité. Le XLIIe psaume en particulier est sur un ton singulièrement tendre et plaintif ; mais il n'y a point dans l'Écriture, ni peut-être ailleurs, de composition élégiaque aussi régulière et aussi parfaite, que le livre des *Lamentations de Jérémie* : comme le prophète y déplore la destruction du temple, celle de la sainte cité, et l'entière subversion de l'état, il rassemble les images les plus touchantes que puisse suggérer un aussi lugubre sujet : on y découvre beaucoup d'art ; le prophète et la ville de Jérusalem sont mis en scène tour à tour, et donnent cours à leur douleur : vers la fin, un chœur, composé de tout le peuple, adresse à Dieu de plaintives supplications. Les vers, dans l'original, sont plus longs, comme la traduction même le laisse apercevoir, que dans les autres genres de poésie hébraïque ; ce qui en rend la mélodie plus coulante et mieux assortie au ton de l'élégie.

Le *Cantique de Salomon* nous offre un bel exemple de poésie pastorale : considéré dans le sens spirituel, c'est incontestablement une allégorie mystique ; mais dans sa forme, c'est une pastorale dramatique, ou un dialogue suivi entre des personnages qui représentent

des bergers; et en conséquence, il est rempli, du commencement jusqu'à la fin, d'images champêtres et pastorales.

La poésie lyrique, ou cette espèce de poésie qui est destinée à être unie à la musique, est répandue avec profusion dans l'*Ancien Testament*. Indépendamment d'un grand nombre d'hymnes et de cantiques, insérés en différentes parties des livres historiques et prophétiques, tels que le cantique de Moïse, celui de Débora, et plusieurs autres pareils, le livre entier des Psaumes doit être envisagé comme un recueil d'odes sacrées: nous y trouvons toutes les variétés de formes propres à ce genre de composition, et le ton le plus animé; tantôt vif, joyeux et triomphant; tantôt grave et magnifique; quelquefois tendre et doux. Ces exemples suffisent pour faire voir que les saintes écritures contiennent des modèles de poésie dans plusieurs genres.

Parmi les différens auteurs qui ont composé les livres sacrés, on aperçoit évidemment une différence de style et de manière. L'examen de cette différence, et du caractère qui distingue chacun d'eux, ne peut manquer de jeter du jour sur leurs écrits, et de nous les faire lire avec plus de profit. Les poëtes sacrés les plus éminens sont l'auteur du livre de Job, David et Ésaïe. Comme les compositions de David sont du genre lyrique, il y a, dans sa manière et dans son style, plus de variété que dans les deux autres. En considérant David uniquement comme poëte, la manière qui lui est propre, et dans laquelle il excelle le plus, est le genre agréable, doux et tendre;

ses psaumes offrent plusieurs passages grands et sublimes ; mais, pour la force de la description, il est inférieur à Job ; et dans le genre sublime, il est inférieur à Ésaïe. C'est une sorte de grandeur tempérée, qui convient à David, et où il excelle; aussi y revient-il bientôt, lorsqu'il lui arrive de prendre un essor plus haut. Les psaumes où il réussit le mieux à nous toucher, sont ceux qui contiennent le tableau du bonheur du juste ou de la bonté de Dieu ; ceux où il exprime les tendres élans d'une âme pieuse ; ceux encore dans lesquels il adresse au ciel des prières ferventes et pleines d'onction. Ésaïe est, sans exception, le plus sublime des poëtes : on le sent dans nos traductions ; et il importe de remarquer que le livre de ce prophète est de tous les livres de l'Écriture Sainte, celui qui semble avoir été traduit le plus heureusement. La majesté est le caractère dominant de ce prophète ; elle est chez lui plus imposante et plus soutenue, que chez aucun autre poëte de l'*Ancien Testament ;* il a une grandeur et une dignité que rien n'égale et qui lui est entièrement propre : il y a aussi dans son livre plus d'ordre et de clarté, une distribution des parties plus facile à saisir, que dans les autres écrits prophétiques.

En comparant ce livre avec ceux des autres prophètes, on aperçoit dans Jérémie une différence de génie frappante. Ésaïe traite généralement des sujets très-pompeux : Jérémie aspire rarement au sublime ; il incline toujours vers le genre tendre et vers le ton de l'élégie : Ézéchiel est fort inférieur à l'un et à l'autre, en grâce et en élégance ; mais il a un carac-

tère de force et de chaleur remarquable. Je me servirai des expressions de Lowth pour caractériser ce prophète. « *Est atrox, vehemens, tragicus; in sen-* « *sibus, fervidus, acerbus, indignabundus; in* « *imaginibus, fœcundus, truculentus; et nonnun-* « *quam pene deformis; in dictione grandiloquus,* « *gravis, austerus, et interdum incultus; frequens* « *in repetitionibus, non decoris aut gratiæ causa,* « *sed ex indignatione et violentia. Quidquid susce-* « *perit tractandum id sedulo persequitur; in eo* « *unice hæret defixus; a proposito raro deflectens.* « *In cæteris, a plerisque vatibus fortasse superatus;* « *sed in eo genere, ad quod videtur a natura unice* « *comparatus, nimirum, vi, pondere, impetu,* « *granditate, nemo unquam eum superavit* (1). » Ce même savant compare Ésaïe à Homère, Jérémie à Simonide, et Ézéchiel à Eschyle. La plus grande partie du livre d'Ésaïe est poétique; il n'y a guère qu'une moitié des livres de Jérémie et d'Ézéchiel

(1) « Il est fier, véhément, tragique; dans les sentimens, « il est âpre et bouillant, il respire l'indignation; dans les « images, il est fécond, terrible; il a même des traits « voisins de la rudesse; sa diction est pompeuse, grave, « austère, quelquefois négligée. Il répète les mêmes idées, « non pour les embellir, mais pour donner l'essor à des mou- « vemens impétueux. Quand il a entrepris un sujet, il le « suit avec constance, il y reste attaché, et souffre rarement « qu'aucune autre pensée l'en détourne. A certains égards, « plusieurs poëtes peuvent l'emporter sur lui; mais pour le « genre auquel il semble avoir été destiné par la nature, je « veux dire la force, la gravité, la véhémence, l'élévation, « Ézéchiel n'est surpassé par personne. »

qu'on puisse envisager comme telle. Parmi les petits prophètes, Osée, Joël, Michée, Habacuc, et surtout Nahum, sont distingués par leur génie poétique : dans les prophéties de Daniel et de Jonas, il n'y a point de poésie.

Il ne me reste plus à parler que du livre de Job, par lequel je terminerai ces remarques. On sait que ce livre est fort ancien ; on croit même que c'est le plus ancien de tous les livres poétiques : on n'en connaît pas l'auteur. Il est remarquable qu'on n'y découvre aucun rapport avec les affaires ni avec les mœurs des Juifs ou des Hébreux. La scène est placée dans le pays des Huts, c'est-à-dire, dans l'Idumée, qui est une partie de l'Arabie. Les images y sont généralement d'un genre différent de celles que j'ai fait remarquer ci-dessus, comme étant particulières aux poëtes hébreux : on n'y trouve point d'allusions aux grands événemens de l'histoire sacrée, aux cérémonies religieuses des Juifs, au Liban, au Carmel, ni à aucune des particularités du climat de la Judée. On y rencontre peu de comparaisons tirées des rivières et des torrens : c'étaient des objets peu familiers en Arabie. La plus longue comparaison que ce livre contienne est tirée d'un objet bien connu dans ce pays-là, et qui s'y présente souvent ; je veux dire d'un ruisseau qui tarit dans la saison brûlante, et trompe ainsi l'espoir du voyageur.

La poésie du livre de Job est toutefois non-seulement égale, mais supérieure à celle des autres écrivains sacrés, en exceptant Ésaïe seul : et de même qu'Ésaïe est le plus sublime, David le plus touchant

et le plus tendre de tous les poëtes inspirés, Job est celui qui excelle le plus dans l'art de décrire. Ce qui caractérise cet auteur, c'est une certaine chaleur d'imagination qui lui est propre ; et dans ses descriptions, une force qui nous étonne. Aucun écrivain n'abonde plus en métaphores : on peut dire de lui qu'il ne décrit pas, mais qu'il montre les objets et les rend visibles. Il serait facile d'en produire une multitude d'exemples ; bornons-nous à ce tableau si vif et si fortement coloré de la condition du méchant qui occupe les XXVIII.e et XX.e chapitres : observez, en le parcourant, comme les figures passent sous nos yeux, et quelle impression profonde elles nous laissent : « Ne savez-vous pas ceci? C'est que de tout « temps, et dès que l'homme a été placé sur la terre, « le triomphe des méchans a été de courte durée, « et que la joie de l'hypocrite n'est que d'un mo- « ment : quand il se serait élevé jusqu'au ciel, et que « sa tête toucherait les nues, il périra pour toujours. « Il s'envolera comme un songe, et on ne le trouvera « plus ; il se dissipera comme une vision de la nuit. « L'œil qui l'aura vu ne le reverra plus ; ceux qui « l'auront vu diront : Où est-il ? Il sucera le venin « de l'aspic, et la langue de la vipère lui donnera la « mort. Après que son abondance sera consumée (1), « il sera dans la détresse, et tous ceux qu'il a opprimés « se jetteront sur lui ; s'il échappe aux dards armés « de fer, la flèche de l'arc d'airain le transpercera.

(1) La version anglaise dit au contraire : « Au sein de « l'abondance, etc. » P. P. p.

« Il ne s'est amassé que des trésors de calami-
« tés (1) ; un feu qu'aucun homme n'aura allumé le
« consumera ; le Ciel découvrira son iniquité, et la
« terre s'élèvera contre lui ; le revenu de sa maison
« sera emporté, et tout disparaîtra au jour de la co-
« lère de Dieu. La lumière des méchans s'éteindra ;
« la lumière qui éclairait leurs tentes sera obscurcie :
« les progrès de leur puissance seront arrêtés, et les
« projets qu'ils formeront leur tourneront en piége,
« parce que le méchant aura le pied pris dans les fi-
« lets, et qu'il marchera sur des rets. Les dangers dont
« il sera environné le rempliront de crainte ; les vo-
« leurs s'empareront de ses biens (2). Dieu répandra
« le soufre sur le lieu où il faisait sa demeure ; sa mé-
« moire sera effacée du monde ; il ne sera plus fait
« mention de lui sur la surface de la terre. Il sera
« chassé de la lumière dans les ténèbres, ceux qui
« viendront après lui seront frappés d'étonnement :
« il boira dans la coupe de la colère de l'Éternel (3). »

(1) La version anglaise porte : « Les ténèbres seront cachées « dans ses lieux secrets. » *P. P. p.*

(2) Phrase de la version anglaise que la nôtre exprime autrement. *P. P. p.*

(3) Version anglaise. *P. P. p.*

LEÇON XLII.

DE LA POÉSIE ÉPIQUE.

IL nous reste à parler des deux genres de poésie les plus élevés, l'*épique* et le *dramatique*. Je commence par la poésie épique : j'emploierai cette leçon à exposer les principes généraux de cette espèce de composition ; j'examinerai ensuite le caractère et le génie des poëtes épiques qui ont le plus de célébrité.

On convient généralement que, de tous les ouvrages de poésie, le poëme épique est à la fois le plus noble et le plus difficile : inventer une histoire qui puisse plaire à tous les lecteurs et les intéresser, qui soit amusante, importante et instructive ; faire naître du sujet des incidens qui y soient bien liés et bien assortis ; l'animer par une variété de caractères et de descriptions ; soutenir, pendant tout le cours d'un long ouvrage, la convenance dans les sentimens, l'élévation dans le style, que requiert le genre de l'épopée, est incontestablement le dernier effort du génie poétique : aussi les succès ont-ils été si rares dans cette partie, que des critiques rigoureux consentent difficilement à accorder le nom de poëme épique à d'autres poëmes qu'à l'*Iliade* et à l'*Énéide*.

Il faut avouer aussi qu'il n'y a aucun sujet sur lequel les critiques aient déployé autant de pédanterie.

Par de fastidieuses dissertations, fondées sur le principe d'une servile soumission à l'autorité, ils sont parvenus à donner un air de mystère à un sujet très-clair par lui-même, et à rendre fort difficile, pour le commun des lecteurs, de concevoir nettement ce que c'est que le poëme épique. Selon la définition de Bossu, c'est un discours inventé avec art, uniquement pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante qui est racontée en vers (1). Cette définition conviendrait à plusieurs fables d'Ésope, si elles étaient un peu étendues et mises en vers. En conséquence, pour jeter du jour sur sa définition, ce critique établit un parallèle en forme entre le plan d'une fable d'Ésope et celui de l'*Iliade* d'Homère. La première chose, dit-il, à quoi pense le fabuliste, ou l'auteur d'un poëme héroïque, est de choisir une maxime ou un point de morale qui doit lui servir de but, et dont son ouvrage est destiné à faire sentir l'importance et la vérité ; ensuite il invente une histoire conçue en termes généraux, ou une suite de faits, sans noms, qu'il juge propres à éclaircir le point de morale dont il a fait choix : enfin, il particularise cette histoire ; c'est-à-dire, que si c'est un fabuliste, il fera paraître un chien, un mouton, un loup; et que si c'est un poëte épique, il jettera les yeux sur l'histoire ancienne, pour y prendre des

(1) Bossu ajoute : « d'une manière vraisemblable, divertissante et merveilleuse. » *P. P.* p.

noms de héros et les donner à ses auteurs : alors son plan est achevé.

Voilà bien une des idées les plus froides et les plus absurdes qui soient jamais venues à l'esprit d'un critique. Homère, dit-il, voyait les Grecs divisés en un grand nombre d'états indépendans, mais souvent obligés de se réunir en un seul corps contre leurs ennemis communs : dans cette situation, la leçon la plus utile qu'il pût leur donner, était de leur faire voir que la mésintelligence entre les princes tourne à la ruine de la cause commune. Pour appuyer cette leçon, il conçut dans sa tête le plan d'une histoire générale, telle à peu près que celle-ci : « Plusieurs princes forment une confédération contre leur ennemi commun ; celui d'entre eux qu'ils avaient choisi pour leur chef outrage l'un des confédérés, le plus distingué par sa valeur : là-dessus ce héros se retire de la confédération, et refuse de prendre part à l'entreprise. De grands malheurs sont la suite de cette division ; mais enfin, lorsque les deux partis en ont l'un et l'autre suffisamment souffert, le prince offensé oublie son ressentiment, il se réconcilie avec le chef, et la défaite complète des ennemis est la suite de leur réunion. » Lorsqu'une fois le plan général de la fable fut ainsi tissu, ajoute Bossu, il importait peu que, pour le remplir, Homère y adaptât des noms de bêtes, comme aurait fait Ésope, ou des noms d'hommes : l'une ou l'autre forme pouvait être également instructive ; mais comme ce poëte avait l'imagination disposée à chanter les héros, il choisit la guerre de Troie pour y ajuster sa fable, et supposa que l'action

qu'il avait inventée avait eu lieu réellement à l'occasion de ce fameux siége : il donna le nom d'*Agamemnon* au chef de l'armée confédérée, celui d'*Achille* au prince offensé ; et c'est ainsi que fut composée l'*Iliade*.

Celui qui peut se persuader qu'Homère procéda de cette manière est sans doute prêt à tout croire. On peut bien dire, avec assurance, qu'un auteur qui composerait sur un plan de cette espèce ; qui arrangerait tout son sujet en vue d'une maxime morale, avant d'avoir songé aux personnages qu'il veut faire agir, ferait peut-être quelques bonnes fables à l'usage de l'enfance ; mais que, s'il se hasardait à faire un poëme épique, cet ouvrage trouverait peu de lecteurs. Il est évident, pour quiconque a un peu de goût, que les premiers objets qui frappent l'auteur d'un poëme épique, sont le héros qu'il se propose de célébrer, et l'action ou l'histoire dont il a l'intention de faire la base de son poëme. Il ne s'assied pas pour former, comme ferait un philosophe, le plan d'un traité de morale ; son génie s'enflamme à l'idée de quelque entreprise considérable, qui lui paraît noble et d'un grand intérêt : c'est pour cela qu'il s'y attache, et qu'il la juge digne d'être célébrée en vers et embellie des plus riches couleurs de la poésie. Il est impossible qu'un sujet ainsi conçu ne fournisse pas quelque instruction morale qui en découle d'elle-même. Celle que Bossu indique est incontestablement contenue dans l'*Iliade* ; mais il y en a une autre qui n'en résulte pas moins naturellement, et que l'on aurait le même droit d'envisager

comme étant la vraie moralité de ce poëme : c'est que la Providence venge les victimes de l'injustice ; mais que celles-ci attirent sur elles-mêmes des malheurs, lorsqu'elles portent trop loin leur ressentiment. Le sujet du poëme est la colère d'Achille, causée par l'injustice d'Agamemnon ; Jupiter venge Achille, en donnant des succès aux Troyens ; mais Achille, en persistant opiniâtrément dans son ressentiment, perd son ami Patrocle.

L'idée qu'on doit se faire de la nature d'un poëme épique est fort simple ; c'est le récit poétique d'une illustre entreprise : cette définition est aussi exacte que le sujet le comporte ; elle fait rentrer dans la classe des épopées plusieurs poëmes, outre l'*Iliade* d'Homère, l'*Énéide* de Virgile, et la *Jérusalem* du Tasse. Ces trois poëmes épiques sont peut-être les plus réguliers et les plus complets qui aient jamais été publiés ; mais prétendre exclure du nombre des poëmes épiques tous ceux qui ne sont pas calqués sur le même modèle, c'est la pédanterie de la critique. On peut donner des définitions exactes des minéraux, des plantes, des animaux ; les décrire et les arranger avec beaucoup de précision, sous les diverses classes auxquelles ils appartiennent, parce que la nature leur a imprimé des marques visibles qui les distinguent : mais, quant aux ouvrages de goût et d'imagination, auxquels la nature n'a point imprimé de marques distinctives, et où il y a pleine liberté d'introduire des beautés de genres divers, il est absurde de prétendre les définir et les circonscrire avec la même rigueur. La critique, lorsqu'elle entreprend

de le faire, dégénère en une suite de questions oiseuses, où l'on s'occupe uniquement des noms et des mots. Je ne me fais donc point scrupule de mettre dans la même catégorie que l'*Iliade* et l'*Énéide*, des poëmes tels que le *Paradis perdu* de Milton, la *Pharsale* de Lucain, la *Thébaïde* de Stace, *Fingal et Témora* d'Ossian, la *Louisiade* de Camoens, la *Henriade* de Voltaire, le *Télémaque* de Fénélon, le *Léonidas* de Glover, l'*Epigoniade* de Wilkie; quoique ces auteurs n'approchent pas tous également de la perfection de leurs illustres modèles. Tous ces poëmes sont, sans contredit, des poëmes épiques; c'est-à-dire, des récits poétiques de très-grandes aventures : car c'est là le vrai sens de cette dénomination, par laquelle on désigne un genre particulier de poésie.

Quoique je sois fort éloigné de convenir que l'essence d'un poëme épique consiste dans une allégorie ou une fable imaginée pour jeter du jour sur une vérité morale, je n'en suis pas moins convaincu qu'il n'y a aucune espèce de poésie plus morale que l'épopée. L'influence de ce poëme sur la vertu ne dépend pas de quelque maxime ou de quelque leçon particulière, qui résulte de l'histoire qui lui sert de base, à peu près comme la moralité que l'on peut tirer d'une fable d'Ésope. C'est se faire une idée mesquine et bornée du fruit qu'on peut recueillir de la lecture d'un long poëme, que de croire qu'il se réduit à quelque maxime triviale, qu'on en tire par forme de conclusion, après l'avoir achevée. L'effet moral du poëme résulte de l'impression que fait

chacune de ses parties, considérée séparément, aussi-bien que de celle que produit l'ensemble. Cet effet résulte des grands exemples que le poëte met sous nos yeux, et des nobles sentimens qu'il fait passer dans notre cœur. La fin qu'il se propose est de donner plus d'étendue à l'idée que nous nous faisons de la perfection humaine, ou, en d'autres termes, d'exciter l'admiration. Or il n'y a d'autre moyen d'y parvenir que de nous offrir des représentations convenables de faits héroïques et de caractères vertueux, parce que la haute vertu est l'objet de l'admiration de tous les hommes : voilà pourquoi les poëmes épiques sont et doivent être favorables à la cause de la vertu. La valeur, la franchise, la justice, la fidélité, l'amitié, la piété, la magnanimité, sont les objets que ce genre de composition nous présente sous les couleurs les plus éclatantes et les plus glorieuses. Les personnages vertueux excitent notre affection; leurs projets, leurs infortunes nous intéressent; les sentimens généreux, les affections publiques s'éveillent; l'âme purifiée dédaigne de honteux plaisirs, elle s'accoutume à prendre part à de hautes entreprises et se passionne pour les actions héroïques. Il est honorable pour la vertu d'être associée à nos plaisirs les plus délicats, de fournir à la poésie les sentimens par lesquels elle nous procure les plus nobles et les plus délicieuses jouissances : telle est la force de ce témoignage à l'honneur de la vertu, que, si le scepticisme parvenait à obscurcir les raisonnemens qui établissent la distinction entre la vertu et le vice, les poëmes épiques suffiraient seuls pour réfuter une

si fausse philosophie. Cette espèce d'appel constant et général, que leurs auteurs font au cœur de ceux qui les lisent, fait voir que les sentimens vertueux sont inhérens à notre nature, et liés à elle par de profondes racines.

L'esprit et le ton de la composition épique marquent assez la limite qui la sépare des autres genres. Dans la poésie pastorale, l'idée dominante est l'innocence et la tranquillité ; la pitié est le grand objet de la tragédie ; le ridicule, celui de la comédie. Le caractère de l'épopée est d'exciter l'admiration par le tableau des actions héroïques ; elle est d'ailleurs bien nettement distinguée de l'histoire, soit par sa forme poétique, soit par la liberté de feindre. C'est un genre de composition plus calme que la tragédie ; il admet, il exige même, en certaines occasions, des mouvemens pathétiques et violens ; mais le pathétique n'est pas le caractère général du genre. L'épopée exige, plus que toute autre espèce de poésie, de la gravité, un ton égal, une dignité soutenue : elle embrasse un plus grand espace de temps et une action plus étendue que le drame, et donne lieu en conséquence à un développement plus complet des caractères. C'est principalement par les sentimens et les passions que les ouvrages dramatiques opèrent ce développement ; au contraire, la poésie épique emploie à cet effet principalement les actions. Il arrive de là que les émotions qu'elle excite ne sont pas aussi violentes, mais qu'elles se prolongent davantage : tels sont les principaux traits qui caractérisent ce genre ; mais, pour l'envisager sous un point

de vue plus particulier et plus propre à diriger la critique, il sera bien de traiter du poëme épique sous trois chefs distincts : le sujet ou l'action, les acteurs ou les caractères, et la narration du poëte.

L'action qui fait le sujet du poëme épique doit avoir trois qualités : elle doit être une, grande et intéressante.

Premièrement, le poëte doit choisir pour sujet une seule action, une seule entreprise. J'ai déjà eu souvent occasion de faire remarquer l'importance de l'unité dans divers genres de compositions, et de montrer combien elle contribue à faire sur l'âme une impression forte et complète. C'est avec beaucoup de raison qu'Aristote insiste sur ce point, comme étant essentiel au poëme épique; et véritablement c'est bien la plus importante de toutes les règles qu'il donne sur ce genre de poésie. En effet, dans le récit d'une suite d'aventures héroïques, plusieurs faits détachés et sans liaison ne peuvent exciter le même intérêt, ni soutenir l'attention au même point, qu'une histoire unique et bien liée, où les divers incidens naissent les uns des autres, et concourent tous au même dénouement. Dans un poëme épique régulier, plus l'unité est rendue sensible, plus l'effet en est heureux; et, par cette raison, comme l'observe Aristote, il ne suffit pas que le poëte se renferme dans le cercle des actions d'un seul homme, ou de celles qui ont eu lieu pendant un temps limité; il faut que l'unité soit dans le sujet, et résulte de la liaison intime des parties qui forment un seul tout.

Dans tous les grands poëmes épiques, l'unité d'action est assez sensible. Virgile, par exemple, a choisi pour sujet l'établissement d'Énée en Italie ; du commencement à la fin du poëme, cet objet est constamment en vue, et enchaîne toutes les parties de la manière la plus ferme et la plus intime. L'unité de l'*Odyssée* est de la même nature : il s'agit dans tout ce poëme du retour et du rétablissement d'Ulysse dans ses états. Le sujet du Tasse est la conquête de Jérusalem sur les infidèles : celui de Milton, l'expulsion de nos premiers parens hors du paradis. Ces deux derniers poëtes sont également à l'abri de tout reproche, quant à ce qui concerne l'unité de l'histoire ou de la fable de leurs poëmes. Le sujet avoué de l'*Iliade* est la colère d'Achille, et toutes les conséquences qu'elle entraîna à sa suite. Les Grecs éprouvent de nombreux revers en combattant les Troyens, aussi long-temps qu'ils sont privés du secours d'Achille : dès que ce guerrier s'apaise et se réconcilie avec Agamemnon, la victoire se déclare pour les Grecs, et le poëme finit. Il faut convenir cependant qu'ici l'unité, ou le principe de liaison, n'est pas tout-à-fait aussi sensible à l'imagination qu'il l'est dans l'*Énéide*; car pendant une partie du récit, qui occupe plusieurs chants du poëme, on perd Achille entièrement de vue ; il languit dans l'inaction, et l'imagination n'est occupée que du spectacle des deux armées qui se combattent et de leurs succès divers.

L'unité du poëme épique ne doit pas être entendue dans un sens si rigoureux, qu'elle exclue les épisodes

ou actions subordonnées. Il est indispensable d'observer ici que le mot *épisode* est employé par Aristote dans un sens différent de celui que nous avons coutume d'y attacher : c'est un terme originairement appliqué à la poésie dramatique, et transporté de là à l'épopée. Il semblerait que, dans le poëme épique, Aristote entendît par épisode l'extension de la fable générale, ou du plan du poëme, à toutes les circonstances qui en dépendent. A la vérité on ne voit pas bien clairement le sens de ses expressions sur ce sujet, et cette obscurité a occasioné de grandes contestations parmi les critiques. Bossu, en particulier, traite ce sujet d'une manière si confuse et si embarrassante, qu'il est presque inintelligible ; mais, sans nous arrêter à cette inutile controverse, nous nous en tiendrons au sens que l'usage actuel détermine. On appelle *épisodes* certaines actions ou certains incidens, introduits dans la narration, liés à l'action principale, mais qui ne sont pas d'une assez grande importance pour que leur suppression anéantît le sujet général du poëme : tels sont dans l'*Iliade* l'entretien d'Hector et d'Andromaque ; dans l'*Énéide*, l'histoire de Cacus et celle de Nisus et Euryale ; dans la *Jérusalem délivrée*, les aventures de Tancrède avec Herminie et Clorinde ; et dans les derniers chants du *Paradis perdu*, le tableau présenté à Adam de la suite de ses descendans.

Non-seulement des épisodes tels que ceux-là sont permis au poëte épique ; mais, lorsqu'ils sont bien exécutés, ils deviennent pour son ouvrage une bril-

lante parure. Je vais indiquer les règles que l'on peut donner à ce sujet.

Premièrement, les épisodes doivent être introduits d'une manière naturelle ; il faut qu'ils aient assez de liaison avec le sujet principal du poëme, pour paraître en dépendre comme des parties subordonnées, et ne pas offrir l'idée d'une chose étrangère ou d'un hors-d'œuvre inutile. L'épisode d'Olinde et de Sophronie, au second chant de la *Jérusalem* du Tasse, pèche contre cette règle : il est trop détaché du sujet ; et comme il est placé à l'entrée du poëme, il trompe l'attente du lecteur, qui doit naturellement supposer qu'il aura des suites, tandis qu'il n'influe en rien sur tous les autres événemens. Moins un épisode est lié au sujet, et plus il doit être court. L'amour de Didon dans l'*Énéide*, et les artifices d'Armide dans la *Jérusalem délivrée*, qui occupent une si grande place dans ces deux poëmes, ne peuvent qu'improprement être appelés des épisodes : ce sont des parties constituantes de l'ouvrage, qui contribuent essentiellement au développement de l'intrigue principale.

En second lieu, il convient que les épisodes présentent des objets différens de ceux qui précèdent et de ceux qui suivent dans le cours de l'ouvrage ; car c'est surtout en vue de la variété qu'on insère des épisodes dans les compositions épiques. Dans un ouvrage de si longue haleine, ils jettent dans le sujet quelque diversité, en changeant la scène. Ainsi, au fort des combats, un épisode martial serait hors de place : au contraire, l'entrevue d'Hector et d'Andro-

maque, dans l'*Iliade ;* l'aventure d'Herminie et du berger, au septième chant de la *Jérusalem délivrée*, font à propos et très-agréablement trève aux batailles et au tumulte des camps.

Enfin, comme un épisode est inséré à titre d'ornement, il est indispensable que cette parure soit élégante et soignée. C'est aussi le plus souvent dans les épisodes que les poëtes déploient toute la force de l'art : celui de Téribaze et d'Ariane, dans le *Léonidas ;* la mort d'Hercule, dans l'*Epigoniade*, sont les principales beautés de ces deux poëmes.

L'unité de l'action épique suppose nécessairement que cette action est entière et complète ; c'est-à-dire, pour employer l'expression d'Aristote, qu'elle a un commencement, un milieu et une fin. Soit en racontant le tout lui-même, soit en introduisant un de ses personnages qui raconte ce qui s'est passé avant l'époque où le poëme commence, l'auteur doit, de manière ou d'autre, trouver le moyen d'informer pleinement le lecteur de tout ce qui appartient à son sujet et en fait partie. Il ne faut pas que, sur aucun point, notre curiosité soit déçue ; il est indispensable que le poëte nous conduise précisément jusqu'à la fin qu'il s'est proposée, et qui est l'accomplissement de son plan : c'est aussi là qu'il doit conclure.

La seconde qualité requise dans l'action épique, c'est qu'elle soit grande ; qu'elle ait assez d'éclat et d'importance pour fixer l'attention, et justifier le pompeux appareil avec lequel le poëte l'expose. Cette qualité est si évidemment indispensable, qu'il est inutile de s'arrêter à le démontrer : aussi serait-il difficile de

citer un poëte épique qui ait négligé de faire choix d'un sujet considérable par la nature même de l'action, ou par la célébrité des personnages.

C'est un moyen de grandeur dans le sujet, de n'être pas d'une date trop récente, de ne pas être compris dans une période historique trop familière à tous les lecteurs. Lucain et Voltaire ont péché contre cette règle dans le choix de leurs sujets; et leurs poëmes ont eu moins de succès que s'ils l'avaient respectée. L'antiquité est favorable à ces idées nobles et élevées que la poésie épique a en vue d'exciter; elle agrandit, dans notre imagination, les événemens et les personnages; et, ce qui est plus essentiel, elle laisse au poëte la liberté d'embellir son sujet au moyen de quelques fictions : au contraire, dès qu'il rentre dans le domaine de l'histoire réelle et bien constatée, cette liberté est fort gênée; il faut qu'il se renferme, comme a fait Lucain, dans l'enceinte étroite de la vérité historique, au risque de rendre sa narration sèche et aride, ou, s'il ose aller au delà, comme Voltaire dans sa *Henriade*, il éprouve un autre inconvénient. Dans le récit d'événemens très-connus, la vérité et la fiction ne se mêlent pas d'une manière naturelle, et ne forment pas un seul tout intimement lié. On ne peut pas appliquer ces observations aux ouvrages dramatiques, dans lesquels les personnages mis en scène sont moins offerts à notre admiration qu'à notre pitié et à notre amour. Ces sentimens sont plus compatibles avec la connaissance historique et familière de ceux qui en sont l'objet : il faut même, pour les faire naître, que les personnages soient

représentés avec les faiblesses et les imperfections des hommes ordinaires. En conséquence l'histoire moderne et bien connue peut fournir des sujets convenables de tragédie; mais pour le poëme épique, dont l'héroïsme est la base, et dont l'objet est d'exciter l'admiration, l'histoire ancienne ou la tradition est une région plus sûre. Là, le poëte pourra prendre des noms, des événemens, des personnages, qui ne sont pas entièrement inconnus, pour en composer son récit; et cependant la distance des temps lui permet d'y introduire librement les fictions que son imagination lui suggérera.

La troisième qualité requise dans l'action du poëme épique, est qu'elle soit intéressante : ce n'est pas assez pour cela qu'elle soit grande; des exploits où brille la seule valeur, quelque héroïques qu'on les suppose, ne suffisent pas toujours pour prévenir le refroidissement et l'ennui. Le succès du poëme dépend en grande partie d'un choix de sujet auquel le public prenne de l'intérêt : c'est ce qui a lieu, par exemple, lorsque celui qui en est le héros a été le fondateur, le libérateur ou le favori de sa nation, ou lorsque le poëme roule sur des actions d'éclat qui ont été beaucoup exaltées, ou qui, par l'importance de leurs suites, sont liées de quelque manière au bien général. A cet égard les sujets des grands poëmes épiques ont été presque toujours choisis fort heureusement: et il est facile de voir qu'ils doivent avoir été fort intéressans pour leur siècle et pour leur pays.

Mais la principale circonstance qui donne de l'intérêt au poëme épique, et qui rend cet intérêt suscep-

tible d'être senti, non par un siècle ou par un pays seulement, mais par tous ceux qui lisent le poëme, est l'art avec lequel l'auteur sait le composer. Il importe que son plan soit conçu de manière à offrir plusieurs incidens d'une nature touchante : il ne faut pas qu'il nous éblouisse sans cesse de l'éclat des vaillans exploits qui font la base de son récit; il n'y a point de lecteur qui ne se lasse d'entendre toujours des récits de guerre et de combats : il faut parler au cœur. Le poëte peut être quelquefois imposant et terrible, mais il doit être souvent tendre et pathétique : il faut qu'il sache répandre dans son ouvrage des scènes agréables et douces, d'amour, d'amitié, d'affection et de bienveillance. Plus un poëme épique offre de situations propres à éveiller des sentimens de tendresse et d'humanité, plus il est intéressant; et les passages où ces sentimens se trouvent exprimés sont toujours ceux qui plaisent le plus : je ne connais point de poëte épique comparable à cet égard à Virgile et au Tasse.

Les caractères que le poëte attribue à ses héros ont aussi beaucoup d'influence sur l'intérêt du poëme : il faut qu'ils attachent fortement le lecteur, et lui fassent partager tous leurs dangers : ces dangers, ces obstacles, forment ce qu'on appelle le *nœud* ou l'*intrigue* du poëme épique; et l'art du poëte consiste en grande partie à en bien ménager la marche et le progrès; il faut qu'il sache exciter notre attention, en nous laissant entrevoir les difficultés qui menacent de faire échouer l'entreprise des personnages pour lesquels il veut nous inspirer de l'intérêt : il faut

que ces difficultés croissent et s'accumulent par degrés ; que nous soyons tenus quelque temps dans un état d'agitation et d'incertitude ; et qu'enfin, par des incidens bien préparés, le poëte aplanisse la route qui doit conduire au dénoûment d'une manière naturelle et probable : il est évident que, pour exciter l'attention, un récit doit être conduit sur un plan de cette espèce.

On a élevé une question à ce sujet : *la nature du poëme épique n'exige-t-elle pas que l'entreprise qui en fait le sujet soit toujours couronnée par le succès ?* La plupart des critiques penchent à croire qu'une conclusion heureuse est la plus convenable ; et cette opinion paraît juste. Une fin malheureuse jette l'âme dans l'abattement, et s'oppose au développement de ces sentimens élevés que le poëme épique tend à exciter. La terreur et la pitié sont des sujets propres à la tragédie ; mais comme le poëme épique est plus étendu et comprend une plus longue suite d'événemens, il y aurait trop de sentimens tristes, si toutes les difficultés et toutes les peines, qui forment le tissu du poëme, venaient aboutir à un dénoûment malheureux : en conséquence, la pratique générale des poëtes épiques est d'employer un dénoûment heureux. On peut toutefois citer quelques exceptions ; deux auteurs célèbres, Lucain et Milton, ont pris le parti contraire : l'un conclut son poëme par la subversion de la liberté romaine ; l'autre par l'expulsion de l'homme hors du paradis.

Quant au temps ou à la durée de l'action épique, il est impossible d'assigner ici des bornes fixes : on

lui accorde toujours beaucoup d'étendue, parce que cette action n'est pas dans une dépendance absolue des mouvemens de passion les plus violens, qui ne peuvent point être durables. L'*Iliade*, fondée sur la colère d'Achille, est en conséquence celui des grands poëmes épiques dont l'action est de la plus courte durée. Selon le calcul de Bossu, cette action ne dure que quarante-sept jours : l'action de l'*Odyssée*, comptée depuis la prise de Troie jusqu'au rétablissement de la paix dans Ithaque, comprend environ huit ans et demi; et l'action de l'*Énéide*, comptée de même depuis la prise de Troie jusqu'à la mort de Turnus, comprend environ six ans; mais si nous ne tenons compte que du temps compris dans la narration du poëte, c'est-à-dire, depuis le moment où son héros paraît pour la première fois, jusqu'à la conclusion du récit, la durée de l'action, dans ces deux derniers poëmes, sera considérablement abrégée. L'*Odyssée*, commençant au moment où Ulysse est déjà depuis quelque temps dans l'île de Calipso, ne comprend pas plus de cinquante-huit jours; et l'*Énéide*, commençant à la tempête qui jette Énée sur la côte d'Afrique, comprend, selon le calcul le plus fort, un an et quelques mois.

Après avoir traité de l'action épique, ou du sujet de cette espèce de poëme, je passe aux observations relatives aux acteurs ou personnages.

Le poëte épique doit copier la nature et composer un récit probable et intéressant; il ne peut le faire sans donner à ses personnages des caractères convenables et bien soutenus, tels enfin qu'on y recon-

naisse les véritables traits de la nature humaine : c'est ce qu'Aristote appelle, *donner des mœurs au poëme*. Il n'est nullement nécessaire que tous les acteurs mis en scène soient moralement bons ; des caractères d'une vertu imparfaite, ou même vicieux, peuvent être bien placés dans un poëme épique : cependant la nature de ce genre de poésie semble exiger que les acteurs principaux inspirent l'admiration et l'amour ; plutôt que la haine et le mépris. Mais quel que soit le caractère dont le poëte a fait choix, il doit être attentif à le soutenir et à faire en sorte qu'il ne soit pas en contradiction avec lui-même : tout ce que dit ou fait un personnage doit être d'accord avec son caractère, et servir à le distinguer de tout autre.

Les caractères poétiques peuvent se diviser en deux genres, les uns sont généraux et les autres particuliers. Les premiers sont ceux qu'on désigne par ces mots, *sage*, *brave*, *vertueux*, sans aucune autre distinction ; les seconds sont ceux où l'on indique l'espèce particulière de sagesse, de bravoure, de vertu qui appartient à chacun : ceux-ci offrent des traits distinctifs, des différences frappantes entre les individus doués de la même qualité ; ils marquent toutes les nuances qui résultent de la combinaison de cette qualité avec d'autres. C'est à tracer les caractères particuliers, que le génie se plaît à s'exercer, c'est là qu'il montre toute sa puissance. J'aurai occasion de faire voir, dans mes remarques sur les trois grands poëtes épiques, à quel point chacun d'eux a excellé dans la partie des caractères ; il suf-

fira de dire ici que c'est dans cette partie surtout qu'Homère est éminent; que le Tasse vient immédiatement après lui; et que Virgile est inférieur à l'un et à l'autre.

C'est un usage qui a été suivi par tous les poëtes épiques, de choisir un personnage pour l'élever au-dessus des autres, et en faire le héros du poëme. On envisage cette coutume comme essentielle à l'épopée, et en effet elle a divers avantages; l'unité du sujet est plus sensible quand il y a dans le tableau une figure principale, qui est comme un centre auquel toutes les autres se rapportent: cette circonstance tend à donner plus d'intérêt à l'entreprise qui est le sujet du poëme, et elle fournit au poëte une occasion favorable de déployer tout son talent dans l'art de peindre et d'embellir un caractère, en lui donnant plus d'éclat et plus de relief. On a demandé quelquefois quel est donc le héros du *Paradis perdu*? Le diable, ont répondu quelques critiques; et cette idée a donné lieu de jeter sur Milton du blâme ou du ridicule: mais ces critiques ont mal saisi l'intention du poëte, parce qu'ils sont partis de la supposition que le héros devait nécessairement paraître à la fin dans un état de triomphe. Milton a suivi un autre plan; il a donné un dénoûment tragique à son poëme, qui est d'ailleurs épique dans sa forme: car c'est incontestablement Adam qui en est le héros; c'est-à-dire le personnage principal, celui qui excite le plus d'intérêt.

Outre les acteurs humains, il y a des personnages d'une autre nature, qui d'ordinaire occupent dans

le poëme épique une place considérable; je veux parler des dieux et des autres êtres surnaturels. Ceci nous conduit à considérer ce que, dans le poëme épique, on nomme la *machine* ou le *merveilleux*: c'est la partie la plus délicate et la plus difficile de la discussion que nous avons entreprise. A cet égard les critiques me semblent s'être jetés de part et d'autre dans l'extrême: presque tous les critiques français envisagent le merveilleux comme une partie essentielle du poëme épique; ils citent avec confiance cette phrase de Pétrone (1), comme si c'était « un oracle: *Per ambages, deorumque ministeria,* « *præcipitandus est liber spiritus* (2). Ils prononcent en conséquence que lors même qu'un poëme aurait toutes les autres qualités requises, il ne pourrait point avoir rang parmi les poëmes épiques, si les dieux n'y intervenaient pas pour diriger l'action principale. Cette décision semble n'être fondée sur aucun autre principe, qu'un respect superstitieux pour la pratique d'Homère et de Virgile. Ces auteurs ont employé fort à propos, pour embellir leurs récits poétiques, les traditions de leurs pays et des légendes populaires, dans lesquelles les événemens des temps

(1) *Petronius arbiter.*

(2) « Il faut que le génie, affranchi de toute entrave, « s'élance à travers les routes obscures de la destinée, et « les opérations des dieux. » Blair supprime une partie de la phrase de Pétrone, qui fait plus particulièrement allusion aux fables merveilleuses. « *Per ambages, deorumque ministeria,* « *fabulosumque sententiarum tormentum, præcipitandus est* « *liber spiritus.* » P. P...p.

héroïques étaient mêlés aux fables de leurs divinités. Mais s'ensuit-il de là que, dans d'autres pays et dans d'autres temps, où la superstition générale et la crédulité du peuple n'offrent plus les mêmes ressources, on doive renfermer la poésie épique dans le cercle de ces mêmes fictions antiques ou de certains contes de fées? Lucain a composé un poëme plein de verve, auquel on ne peut refuser le nom de poëme épique; et il n'y a fait paraître ni les dieux ni d'autres agens surnaturels: l'auteur du *Léonidas* a fait une tentative de même genre, et a obtenu quelque succès. Lors donc qu'un poëte aura composé régulièrement une histoire héroïque, bien liée dans toutes ses parties, ornée de caractères fortement dessinés, écrite avec l'élévation et la dignité convenables; lors même qu'il n'y aura introduit que des personnages humains; il aura rempli sans doute les principales conditions imposées à cette espèce de composition, et il aura droit à être inscrit dans la classe des poëtes épiques.

Mais quoique je n'admette pas que le merveilleux soit essentiel au plan d'un poëme épique, je ne puis partager une opinion tout opposée, qui a été soutenue récemment par quelques critiques d'une grande célébrité : persuadés que le poëme épique ne peut subsister sans une impression de vraisemblance ou de réalité, avec laquelle le merveilleux est incompatible, ils proscrivent entièrement cet artifice (1). Cependant la plupart des lecteurs ne considèrent

(1) Voyez *Elements of criticism*, ch. 22.

pas les productions des poëtes d'un œil si philosophique ; ils y cherchent de l'amusement ; et pour eux, c'est-à-dire, à peu près pour tous les hommes, le merveilleux a beaucoup d'attrait : il frappe et séduit l'imagination ; il donne souvent lieu à des descriptions sublimes et pleines de vérité. C'est surtout dans la poésie épique que le merveilleux et le surnaturel sont à leur place, parce que cette espèce de poésie est faite pour exciter l'admiration, et que les idées les plus élevées doivent y être dominantes. Le merveilleux et le surnaturel fournissent au poëte un moyen d'ennoblir son sujet, en y associant les grands objets de la religion ; ils l'aident aussi à étendre son plan et à y jeter plus de diversité, en y comprenant le ciel, la terre et l'enfer, les hommes et les êtres invisibles, le cercle entier de l'univers.

Le poëte doit toutefois employer avec circonspection cette machine surnaturelle : il n'a pas la liberté d'inventer à son gré un nouveau système de merveilleux ; il faut que celui qu'il emploie ait son fondement dans la croyance populaire ; il doit faire usage, avec une sage retenue, de la foi religieuse, ou de la crédulité superstitieuse du pays où il vit, ou du pays dont il parle ; de manière à donner un air de vraisemblance aux événemens les plus contraires au cours ordinaire de la nature. Quelque système qu'il adopte, il doit prendre garde d'abuser du merveilleux, et d'en charger tellement son récit, qu'il nous dérobe la vue des actions purement humaines, ou les couvre d'un nuage de fictions, auxquelles l'imagination même se refuse. Qu'il n'oublie point que son devoir principal

est de raconter à des hommes les actions des hommes; que c'est par-là surtout qu'il peut se flatter d'intéresser et de toucher le cœur; que si la vraisemblance enfin est bannie de son ouvrage, il est impossible qu'il fasse une impression durable : et véritablement je ne connais rien de plus difficile dans la composition d'un poëme épique, que d'allier d'une manière convenable le merveilleux et la vraisemblance, en sorte que l'un nous amuse et que l'autre ne soit point sacrifiée. Je n'ai pas besoin de dire que ces observations ne s'appliquent nullement au poëme de Milton : comme ce poëme est entièrement théologique, les êtres surnaturels qu'il met en scène ne forment pas un merveilleux employé comme machine, ils sont eux-mêmes les principaux acteurs du poëme.

Quant aux personnages allégoriques, tels que la Renommée, la Gloire, l'Amour, et autres pareils, on peut prononcer hardiment que de tous les genres de merveilleux, c'est le pire : dans une description, ils peuvent être admis quelquefois et contribuer à l'embellir; mais jamais ils ne doivent être introduits dans un poëme pour prendre quelque part à l'action : car comme ce sont des fictions déclarées telles, et telles par leur nature, de purs noms inventés pour exprimer des idées générales, auxquelles l'imagination même ne peut attribuer l'existence, et qu'elle ne peut transformer en personnes, si on les présente comme agissant en concurrence avec des personnages humains, il en résulte un intolérable mélange d'êtres réels et imaginaires; la confusion règne par-

tout, et l'action ne peut plus offrir qu'un tissu d'inconséquences et de bizarreries.

La narration du poëte est le dernier objet qu'il nous reste à considérer : il importe peu que le poëte fasse le récit entier en son propre nom, ou qu'il mette dans la bouche de quelqu'un de ses personnages une partie de l'action, antérieure à l'époque à laquelle le poëme s'ouvre. Homère a suivi l'une de ces méthodes dans l'*Iliade*, et l'autre dans l'*Odyssée* : à cet égard, Virgile a imité la marche de l'*Odyssée*, et le Tasse, celle de l'*Iliade*. Le principal avantage qui résulte de l'emploi d'un personnage pour faire une partie du récit, est de permettre au poëte, s'il le juge convenable, d'ouvrir son poëme par une situation intéressante, en se réservant d'instruire le lecteur après coup de tout ce qui l'a précédée ; il en résulte aussi qu'il peut plus aisément s'étendre sur quelques parties du sujet qu'il expose directement, et abréger celles qu'il met dans la bouche d'un de ses personnages. Par ces raisons, cette méthode semble préférable dans un poëme dont l'action est d'une longue durée et s'étend même à quelques années, comme dans l'*Odyssée* et l'*Énéide* ; mais lorsqu'elle est moins étendue, comme dans l'*Iliade* et la *Jérusalem*, le poëte peut, sans inconvénient, faire lui-même la totalité du récit.

Au début, lorsque le poëte expose son sujet, il est le maître de varier à son gré l'invocation faite aux muses et les autres formes d'introduction. Il est ridicule de faire des règles pour de si minces objets : la seule qu'il importe d'observer est celle

qui prescrit d'exposer clairement le sujet, d'une manière simple et sans étalage : en effet, conformément au précepte si connu d'Horace, l'introduction ne doit jamais être d'un ton trop élevé, ni promettre trop, de peur que le poëte ne trompe les espérances qu'il aura fait naître.

Les qualités essentielles de la narration sont d'être claire, animée, et enrichie de toutes les beautés de la poésie. Il n'y a point de composition qui exige plus de force, de dignité et de feu, que le poëme épique ; c'est là qu'on s'attend à trouver dans les descriptions des traits sublimes, de la tendresse dans les sentimens, de la hardiesse et de la vivacité dans l'expression : aussi serait-ce en vain que le plan serait exempt de fautes, la fable du poëme bien faite et bien développée, si la composition en est faible et le style inanimé ; s'il manque de scènes touchantes et de coloris poétique, l'ouvrage ne peut avoir aucun succès. Les ornemens propres au poëme épique sont d'un genre grave et sévère : tout ce qui sent le relâchement, le badinage ou l'affectation n'y peut trouver place ; on n'y doit rencontrer que des objets grands, touchans, ou propres à plaire ; les descriptions d'objets repoussans ou dégoûtans doivent en être écartées, autant qu'il est possible de le faire : par cette raison, la fable des harpies, au troisième livre de l'*Énéide*, et l'allégorie du péché et de la mort, au second livre du *Paradis perdu*, auraient dû être supprimées ; et ces deux poëmes célèbres auraient gagné à ce retranchement.

LEÇON XLIII.

L'Iliade et l'Odyssée d'Homère ; l'Énéide de Virgile.

On convient généralement qu'entre les divers poëmes l'épopée tient le premier rang : elle mérite donc d'être attentivement discutée. J'ai traité de la nature de cette espèce de composition et des principales règles qui s'y rapportent ; je vais maintenant faire quelques observations sur les poëmes épiques les plus célèbres, tant anciens que modernes.

Homère, sous tous les rapports, doit être le premier objet de notre étude ; il est non-seulement le père de l'épopée, mais en quelque sorte le père de la poésie. Il faut, avant de lire Homère, commencer par se bien pénétrer de cette idée, que ses ouvrages sont, après la Bible, le plus ancien livre du monde ; si cette réflexion n'est pas toujours présente, on ne saisira pas l'esprit de l'auteur, et on ne goûtera pas sa composition. Il ne faut pas s'attendre à y trouver la correction et l'élégance du siècle d'Auguste ; il faut dépouiller les idées de dignité et de délicatesse modernes, et se transporter en imagination à une époque de l'histoire de la race humaine, éloignée de nous de près de trois mille ans ; il faut que le lecteur sache qu'il aura sous les yeux un ta-

bleau de l'ancien monde, des mœurs et des caractères qui conservent une forte teinte de l'état sauvage, des idées morales imparfaites, des passions non encore asservies au frein que leur imposent les progrès de la civilisation : on y voit la force du corps présentée comme un des principaux mérites du héros ; les préparatifs d'un repas, et le plaisir d'apaiser la faim, décrits comme des objets fort intéressans ; des héros qui se vantent eux-mêmes ouvertement, qui se disent les uns aux autres de grossières injures, et insultent leurs ennemis vaincus d'une manière qui nous paraîtrait aujourd'hui fort indécente.

Le commencement de l'*Iliade* n'a rien de cette espèce de dignité que les modernes s'attendent à trouver dans un grand poëme épique ; il n'y est question que de la querelle de deux chefs au sujet d'une esclave. Le prêtre d'Apollon supplie Agamemnon de lui rendre sa fille, qui lui était échue comme partie du butin dans le sac et le pillage d'une ville. Agamemnon la lui refuse ; Apollon, cédant aux prières de son prêtre, envoie la peste dans le camp des Grecs. L'augure que l'on consulte, déclare que le seul moyen d'apaiser Apollon est de rendre à son prêtre la fille qu'on lui a ravie ; Agamemnon s'emporte contre l'augure, dit ouvertement qu'il préfère son esclave à son épouse Clytemnestre ; mais il ajoute que puisqu'il faut absolument qu'il s'en prive pour sauver l'armée, il exige qu'on la remplace par une autre, et demande Briséis, l'une des esclaves d'Achille. A cette demande, Achille,

comme on pouvait s'y attendre, est enflammé de colère; il reproche à Agamemnon son insolence et sa rapacité; le qualifie par les plus dures épithètes; et finit par déclarer, en se liant par un serment solennel, que si le chef de l'armée en use de la sorte avec lui, il retirera ses troupes et cessera de combattre pour les Grecs : il exécute sa menace. Sa mère, la déesse Thétis, intéresse Jupiter à la cause de son fils; et ce dieu venge Achille, en prenant parti contre les Grecs, et en leur faisant éprouver de longs et pénibles revers, jusqu'au moment où Achille s'apaise, et où l'on parvient à le réconcilier avec Agamemnon.

Telle est la base de l'action qui fait le sujet de l'*Iliade* : c'est de ce fond que naissent toutes « les « ravissantes merveilles (1), » pour me servir de l'expression d'Horace, qui forment le tissu de ce poëme vraiment extraordinaire; toutes ces beautés qui, depuis Homère jusqu'à nous, pendant une suite de siècles, ont fait l'objet de l'admiration de presque toutes les nations de l'Europe. Cette admiration générale, excitée par un poëme dont le plan ressemble si peu à ceux des poëtes modernes, ne surprendra pas, si l'on vient à y réfléchir; car on sait assez qu'un génie fertile peut féconder et embellir toute espèce de sujet. Mais, de plus, il faut observer que les mœurs anciennes, quoique fort peu d'accord avec nos idées de délicatesse et de dignité, fournissaient à la poésie des matériaux

(1) « *Speciosa miracula.* »

plus riches, à quelques égards, que ne peut faire une société plus civilisée; elles mettaient la nature humaine plus à découvert, et ne la déguisaient pas sous ces formes étudiées qui, de nos jours, dérobent aux hommes la connaissance de leurs semblables; elles donnaient un libre essor à ces émotions fortes et impétueuses, qui, dans une description, font plus d'effet que des sentimens calmes et modérés; elles laissaient voir les préjugés, les appétits, les désirs naturels agissant en liberté : ces mœurs, jointes au style expressif et énergique des temps primitifs, n'ont pu manquer de donner aux compositions de cet âge, bien plus qu'à celles d'un âge très-civilisé, cette hardiesse, cette aisance, cette liberté que le génie naturel inspire : et en effet les deux traits caractéristiques de la poésie d'Homère sont le feu et la simplicité. Passons maintenant à quelques observations de détail sur l'*Iliade*, en envisageant d'abord le sujet ou l'action de ce poëme, ensuite les caractères, et enfin la narration.

Il est incontestable que le sujet de l'*Iliade* est en général heureusement choisi. Au temps d'Homère il était impossible de trouver un événement qui eût plus de grandeur et d'éclat que la guerre de Troie; une confédération aussi considérable des états de la Grèce réunis sous un seul chef, et un siége de dix années entières, durent sans doute semer au loin le bruit des exploits des Grecs, et rendre intéressantes les traditions relatives aux héros qui s'étaient illustrés dans cette guerre. C'est sur ces traditions qu'Homère fonda la fable de son poëme : et quoiqu'il ait vécu,

selon l'opinion commune, à une époque qui n'était éloignée que de deux ou trois siècles de celle de la guerre de Troie, la tradition devait dès lors être tombée, par le défaut d'histoire écrite, dans cette espèce d'obscurité qui est favorable à la poésie ; et par conséquent le poëte dut être en pleine liberté de mêler, aux récits incomplets de l'histoire, les fictions qui lui parurent propres à les embellir. Son sujet n'embrasse point toute la durée de la guerre de Troie ; il le restreignit judicieusement à une partie de cette expédition, et choisit la querelle d'Agamemnon, en y joignant les événemens qu'elle occasiona : ce sujet ne comprend qu'un espace de quarante-sept jours ; mais c'est le période de la guerre le plus intéressant et le plus critique. Au moyen d'un plan aussi sagement combiné, le poëte a donné de l'unité à son sujet, qui n'eût été sans cela qu'un récit de batailles, presque entièrement dépourvu de liaison ; il y a de plus trouvé l'avantage d'avoir, dans Achille, un personnage principal, le héros du poëme, qui domine partout et produit un grand effet : enfin il a fait sentir quelles sont les funestes suites de la discorde, lorsqu'elle éclate entre des princes confédérés. Je conviens toutefois que, dans le choix de son sujet, Homère a été moins heureux que Virgile ; le plan de l'*Énéide* est plus étendu, et présente une agréable diversité d'événemens ; tandis que dans l'*Iliade* il n'est presque question que de combats.

De tout temps et avec raison on a admiré la fertile invention d'Homère : elle paraît sans bornes, quand on vient à réfléchir au nombre prodigieux

d'incidens, de discours, de caractères ou de personnages divins et humains qu'il a créés; à la surprenante variété qui règne dans ses batailles, dans les blessures et les morts qu'il décrit; enfin dans les anecdotes personnelles qui accompagnent presque toujours la mort de chaque guerrier. Mais le jugement d'Homère ne me paraît pas moins digne d'éloge que son invention; son histoire est, jusqu'à la fin, très habilement conduite : il s'élève à nos yeux par une gradation soutenue; ses héros paraissent l'un après l'autre, et viennent fixer tour à tour notre attention. Les malheurs et les dangers augmentent à mesure que le poème avance; et toutes les circonstances sont ménagées de manière à rendre Achille plus grand, à en faire en un mot, conformément à l'intention du poète, la principale figure du tableau. »

Mais c'est dans la peinture des caractères qu'Homère excelle particulièrement : à cet égard il n'a point d'égal: sa manière vive et animée de décrire en ce genre tient en grande partie à la forme dramatique, qui lui est si familière; il emploie sans cesse le dialogue, et beaucoup plus que Virgile, ou qu'aucun autre poète. Ce que Virgile raconte en deux mots, prend dans Homère la forme d'un discours. On peut observer à ce sujet que cette manière d'écrire est plus ancienne que le récit: nous en avons la preuve dans les livres de l'*Ancien Testament*, où souvent, au lieu de narration, on trouve des discours avec les réponses et les répliques, même lorsqu'il s'agit d'objets simples et familiers; comme dans le passage suivant de la Genèse: « Joseph dit à ses

« frères : D'où venez-vous ? Ils répondirent : Nous
« venons du pays de Canaan pour acheter du blé.
« Et Joseph dit : Vous êtes des espions, et vous
« êtes venus pour observer les endroits faibles du
« pays. Ils lui répondirent : Non, seigneur, vos
« serviteurs ne sont venus que pour acheter du blé.
« Nous sommes tous enfans du même père, nous
« sommes gens de bien ; vos serviteurs ne sont
« point des espions. Vous ne dites pas la vérité,
« leur répliqua-t-il ; vous êtes venus pour observer
« les endroits faibles du pays. Ils lui dirent : Vos
« serviteurs étaient douze frères, enfans du même
« père, demeurant au pays de Canaan ; le plus jeune
« est encore aujourd'hui avec notre père, et l'autre
« n'est plus. Je le répète, dit Joseph, vous êtes des
« espions, et nous allons nous en assurer ; vive Pha-
« raon ! Vous ne sortirez point d'ici que votre jeune
« frère ne soit venu, etc. (1). » Ce style est le plus simple que l'on puisse employer ; c'est la manière d'écrire la plus dépourvue d'art ; par-là même elle doit être la plus ancienne ; c'est la copie immédiate de la nature ; elle présente une répétition littérale de ce qui s'est passé, ou de ce qu'on suppose s'être passé dans l'entretien qu'ont eu les personnages que l'auteur met en scène. Dans la suite, lorsque l'art d'écrire fut mieux étudié, on trouva plus élégant de fondre la substance de ces conversations dans un récit clair et succinct, fait par le poëte ou l'historien en son propre nom, et l'on réserva pour les grandes occa-

(1) Genèse, XLII, 7, 15.

sions les harangues mises dans la bouche de ses personnages.

L'ancienne méthode dramatique qu'Homère a adoptée, offre quelques avantages et quelques inconvéniens; elle donne à la composition un tour plus naturel et plus animé; elle peint les mœurs et les caractères avec plus d'énergie; mais elle a moins de poids et de majesté, et quelquefois elle engendre l'ennui. Homère, il faut en convenir, a poussé trop loin le goût des harangues; et s'il nous lasse quelquefois, c'est surtout par cette cause: quelques-unes sont sans intérêt, et d'autres fort déplacées. Il a toute la vivacité des Grecs; mais il a aussi un peu de leur loquacité: toutefois ses discours ont en général le mérite d'être caractéristiques et animés; nous leur devons en grande partie cette fidèle peinture du cœur humain, qu'on ne se lasse point d'admirer. Quand on lit Homère, on contracte avec ses héros une liaison intime et familière; on croit avoir vécu et conversé avec eux: non-seulement il a exprimé dans ses différens guerriers toutes les différentes formes du courage; mais il a dessiné avec un art infini quelques caractères plus délicats, dans la composition desquels le courage n'entre pas, ou dont il n'est qu'un faible élément.

Avec quelle délicatesse, par exemple, il a peint le caractère d'Hélène, et fait en sorte que, malgré ses faiblesses et ses crimes, elle ne parût point un objet odieux! L'admiration que sa vue excite chez les vieux généraux, vers qui elle vient au troisième livre de l'*Iliade*, lui donne à nos yeux un air de di-

gnité : le voile dont elle se couvre, ses larmes, sa confusion lorsqu'elle paraît devant Priam ; sa douleur et ses remords à la vue de Ménélas ; les reproches qu'elle fait à Pâris de sa lâcheté, et le retour de tendresse pour lui, dont elle ne peut se défendre, présentent sous les traits les plus frappans le caractère d'une femme que l'on condamne et que l'on plaint. Jamais Homère ne la fait paraître sans lui faire tenir quelque discours propre à exciter notre compassion ; et en même temps il a soin de faire contraster son caractère avec celui d'une femme vertueuse, en lui opposant la chaste et tendre Andromaque.

Pâris, l'auteur de toutes les calamités de cette guerre, est représenté sous les couleurs les plus convenables : c'est, comme on doit s'y attendre, un composé de mollesse, de bravoure et de galanterie. Il se retire devant Ménélas au premier abord ; mais l'instant d'après il engage avec lui un combat singulier ; du reste il connaît et pratique toutes les règles de la civilité ; il règne dans ses discours un ton de politesse remarquable. Quand son frère Hector lui adresse des reproches, il les reçoit avec modestie et déférence. Il est représenté comme un homme d'un goût délicat et recherché : il fut lui-même l'architecte de son palais. Dans le sixième livre, Hector le trouve occupé à brunir et polir son armure ; et lorsqu'il vole au combat, c'est avec un air de gaîté et d'assurance, que le poëte peint, par une comparaison des plus belles de l'*Iliade*, celle d'un cheval qui bondit et s'élance vers la rivière.

On a blâmé Homère d'avoir donné à Achille un

caractère brutal, et tel qu'on ne peut l'aimer; mais je penche à croire que ce reproche est mal fondé, et ne repose que sur deux vers d'Horace où il y a certainement de l'exagération :

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis (1).

Véritablement Achille est violent et passionné; mais il s'en faut de beaucoup qu'il foule aux pieds les lois et la justice. Dans sa querelle avec Agamemnon, il s'emporte au delà des bornes; mais il a de son côté la raison : il éprouve une injustice manifeste; toutefois il se soumet, et laisse paisiblement emmener Briséis, lorsque les hérauts viennent la chercher : il se borne à déclarer qu'il ne combattra plus sous les ordres d'un chef qui l'a offensé. Indépendamment de cette rare valeur, de ce noble mépris de la mort, qu'il montre en toute occasion, il a plusieurs autres qualités vraiment héroïques : il est franc et sincère; il aime ses sujets; il respecte les dieux; il se fait remarquer par la force de ses sentimens d'amitié; il a de l'élévation, de la fierté, de l'honneur; en un mot, si l'on passe un certain degré de férocité qui appartient aux temps, et qui fait partie du caractère de presque tous les héros d'Homère, il y a dans celui d'Achille de quoi exciter une haute admiration, quoiqu'on ne puisse pas lui accorder une parfaite estime.

En discutant les caractères, on est conduit à parler

(1) Montrez-le nous ardent, impétueux, colère,
Implacable, bravant l'autorité des lois,
Et sur le glaive seul appuyant tous ses droits. Daru.

des dieux d'Homère, ou du merveilleux, qui forme ce qu'on appelle quelquefois la machine du poëme. Dans l'*Iliade*, les dieux jouent un très-grand rôle, bien plus grand que dans l'*Énéide*, et que dans aucun autre poëme épique : en conséquence, Homère est devenu la règle de la théologie poétique. J'ai dit, dans une leçon précédente, ce que je pense du merveilleux en général. Quant au merveilleux d'Homère en particulier, il faut remarquer qu'il n'est pas de son invention ; il a suivi, comme tous les bons poëtes, les traditions de son pays. Le siècle de la guerre de Troie était fort rapproché de celui des dieux et des demi-dieux de la Grèce ; plusieurs des héros qui figurent dans cette guerre passaient pour être fils ou descendans de quelqu'une de ces divinités : en conséquence, les traditions, relatives à ces héros et à leurs exploits, se trouvaient mêlées aux fables des dieux. Ce fut avec raison qu'Homère adopta ces légendes populaires ; mais il serait tout-à-fait absurde d'en inférer que tous les poëtes des siècles suivans, en traitant des sujets tout différens, doivent suivre le même système.

Traité par Homère, ce merveilleux dans sa totalité produit un bel effet ; il est brillant, il amuse l'imagination, il est souvent sublime ; il introduit dans son poëme un grand nombre de personnages dont les caractères sont presque aussi prononcés que ceux de ses acteurs humains ; il jette de la variété dans la description des batailles, en y faisant intervenir les dieux ; et en faisant passer fréquemment la scène de la terre dans le ciel, il repose agréablement

l'esprit las de combats et de carnage. Il faut cependant avouer que les dieux d'Homère, qui sont toujours des personnages vifs et animés, manquent quelquefois de dignité. Les querelles entre Jupiter et Junon, les indécentes rixes des divinités inférieures, selon qu'elles prennent parti pour ou contre une des deux armées, seraient aujourd'hui de très mauvais modèles à suivre. Mais il ne faut point oublier, pour la justification d'Homère, que la mythologie de son temps représente les dieux comme des êtres très-peu supérieurs à l'homme : ils ont les mêmes passions, ils boivent et mangent comme eux, ils ne sont point invulnérables, ils ont des enfans et des parens dans les deux armées ; excepté enfin qu'ils sont immortels, qu'ils ont des palais au sommet de l'Olympe, et des chars ailés dont ils se servent pour descendre sur la terre et remonter dans le ciel, où ils se repaissent de nectar et d'ambroisie ; ils ne sont pas d'une autre nature que les héros, et peuvent en conséquence prendre très-convenablement parti dans leurs querelles. Mais, quoiqu'Homère dégrade si souvent ses divinités, il sait dans l'occasion les revêtir de la majesté la plus imposante : Jupiter, le père des dieux et des hommes, a presque toujours beaucoup de dignité. Les images les plus sublimes qu'on trouve dans l'*Iliade*, y sont employées à peindre l'apparition de Neptune, de Minerve et d'Apollon, dans quelques occasions remarquables.

Quant au style d'Homère, il est aisé, naturel et animé au plus haut point ; il sera toujours un objet d'admiration pour ceux qui savent goûter la simpli-

cité antique, et tolérer des négligences ou des répétitions que dans la suite les progrès de l'art d'écrire ont fait éviter à des poëtes bien inférieurs : car de tous les grands poëtes, Homère est celui qui écrit avec le plus de simplicité, et dont le style ressemble le plus à celui des poëtes de l'*Ancien Testament*. Ceux qui ne le connaissent que par la traduction de M. Pope, n'en ont aucune idée : cette traduction est un ouvrage de poésie très-digne d'éloge ; elle est d'ailleurs en général fidèle : il semble même que, dans quelques passages, elle ait perfectionné l'original ; elle en a du moins adouci la rudesse, et a donné de la délicatesse et de la grâce à des sentimens qui y sont moins heureusement exprimés ; mais, malgré tout le mérite de cet ouvrage, il n'offre qu'Homère déguisé sous des vêtemens modernes. L'élégance et le luxe, qui règnent dans le style de M. Pope, voilent et font perdre de vue la simplicité du vieux barde grec ; et véritablement je ne connais aucun auteur aussi difficile qu'Homère à traduire sans lui faire injure. La simplicité de sa diction, exprimée littéralement, dégénère en platitude dans toutes nos langues modernes ; et c'est à travers cette simplicité, souvent même à l'aide de cette simplicité, qu'on voit briller des traits de feu, des éclairs sublimes, d'éclatantes beautés, qu'il est à peine possible de conserver quand on les sépare du langage propre à l'auteur. On convient unanimement que sa versification est singulièrement mélodieuse,[1] et qu'il a, plus qu'aucun autre poëte, le talent de peindre le sens par les sons.

Dans la narration, Homère est toujours très-concis,

ce qui rend ses récits vifs et agréables; quoique, dans ses discours, comme j'en suis convenu, il soit quelquefois d'une prolixité ennuyeuse. Il décrit toujours, et sait faire emploi de ces circonstances de détail, choisies avec art, qui font le mérite des descriptions. Virgile décrit avec magnificence le geste de tête de Jupiter :

Annuit; et totum nutu tremefecit Olympum (1).

Mais lorsqu'Homère entreprend de décrire le même objet, il nous fait voir les sourcils noirs du dieu qui s'abaissent et sa chevelure céleste qui s'agite, à l'instant où il fait ce signe d'approbation : ces circonstances contribuent à rendre le tableau plus naturel et plus animé. Quand Homère veut fixer notre attention sur quelque objet intéressant, il le particularise si bien, qu'il le peint en effet et le met sous nos yeux. On peut citer pour exemple le passage du quatrième livre, où une flèche, lancée par Pandarus, fait rompre la trève entre les deux armées ; mais surtout la scène admirable d'Hector et d'Andromaque, au sixième livre, où le poëte a réuni toutes les circonstances de la tendresse conjugale et paternelle. L'enfant s'effraie en voyant le casque et le panache de son père ; il se presse contre le sein de sa nourrice. Hector pose son casque, prend son fils dans ses bras, et prie les dieux de protéger son enfance : il le rend à Andromaque, qui le reçoit avec le sourire du plaisir, et, au même

(1) Par un signe de tête il avertit les cieux,
Et l'Olympe ébranlé s'incline avec les dieux.

DELILLE.

instant, fond en larmes; ce qui est exprimé dans l'original d'une manière si heureuse (1) : tous ces traits forment le tableau le plus naturel et le plus touchant qu'il soit possible de concevoir.

Mais c'est surtout dans l'art de décrire les combats qu'Homère se montre supérieur : il peint la mêlée, la terreur et la confusion qui y règnent avec des couleurs si vraies, que le lecteur se croit transporté sur le champ de bataille : c'est là que le feu de son génie s'allume et se déploie dans toute sa force. Ni les batailles de Virgile, ni celles d'aucun autre poëte, ne peuvent soutenir la comparaison; rapprochées de celles d'Homère, elles sont froides et inanimées.

Quant aux comparaisons, il n'y a point de poëte chez qui elles soient aussi multipliées; plusieurs sont incontestablement d'une rare beauté : telles sont celles des feux du camp troyen, semblables à la lune et aux étoiles d'une belle nuit; de Pâris allant au combat, comme un cheval de bataille qui bondit vers la rivière; d'Euphorbe abattu par Ménélas, comme un jeune arbrisseau rompu par un coup de vent : ces passages doivent être mis au nombre des plus brillans que la poésie puisse nous offrir. Toutefois je ne pense pas que les comparaisons d'Homère, envisagées dans leur généralité, fassent le principal ornement de ses poëmes; elles y sont trop entassées, et interrompent même souvent le cours d'un récit ou d'une description. Quelquefois aussi la res-

(1) Δακρυόεν γελάσασα.

semblance sur laquelle elles sont fondées n'est pas assez apparente ; les objets d'ailleurs d'où elles sont tirées sont trop uniformes : les lions, les taureaux, les aigles et les troupeaux de moutons reviennent trop fréquemment ; enfin quelques-unes font allusion à des objets qui, même en ayant égard aux mœurs et aux opinions anciennes, sont de nature à dégrader ceux auxquels on les associe (1).

Les observations précédentes sont uniquement relatives à l'*Iliade* : il est indispensable d'y joindre quelques remarques particulières sur l'*Odyssée*. La critique que Longin a faite de ce poëme n'est pas sans fondement : il dit qu'Homère y paraît comme

(1) Le critique le plus sévère d'Homère, qu'aient produit des siècles modernes, M. La Motte, accorde à ses admirateurs tout ce qu'ils avancent sur la supériorité de son talent et de son génie, en l'envisageant comme poëte. « C'était, « dit-il, un génie naturellement poétique, ami des fables et « du merveilleux, et porté en général à l'imitation, soit des « objets de la nature, soit des sentimens et des actions des « hommes. Il avait l'esprit vaste et fécond ; plus élevé « que délicat, plus naturel qu'ingénieux, et plus amoureux « de l'abondance que du choix. — Il a saisi, par une supé- « riorité de goût, les premières idées de l'éloquence dans tous « les genres ; il a parlé le langage de toutes les passions ; et « il a du moins ouvert aux écrivains qui doivent le suivre « une infinité de routes, qu'il ne restait plus qu'à aplanir. « Il y a apparence que, en quelque temps qu'Homère eût « vécu, il eût été du moins le plus grand poëte de son pays : « et à ne le prendre que dans ce sens, on peut dire, qu'il « est le maître de ceux même qui l'ont surpassé. » *Discours sur Homère*, *OEuvres de La Motte*, t. II. A la vérité, après

le soleil à son coucher, qui conserve son éclat, mais dont les rayons n'ont plus la chaleur de ceux du midi : on n'y trouve ni la vigueur ni le ton sublime de l'*Iliade*, mais des beautés d'un autre genre, qui méritent beaucoup d'éloges. L'*Odyssée* est plus amusante et plus variée ; elle contient un grand nombre d'histoires intéressantes et de brillantes peintures ; partout on y reconnaît ce génie descriptif et dramatique, cette fertilité d'invention, qui caractérisent l'auteur de l'*Iliade* : il descend à la vérité de la région des dieux, des héros, des exploits guerriers ; mais il nous indemnise de la perte de ces grands objets par des tableaux d'un genre plus doux, et qui nous offrent la vive peinture des mœurs antiques. A la férocité qui règne dans l'*Iliade*, l'*Odyssée* substitue des images touchantes d'hospitalité et d'humanité, des aventures merveilleuses, des paysages, des tableaux de la nature ; d'ailleurs, en amusant l'imagination, ce poëme donne d'utiles leçons : il y règne partout un ton de moralité et le goût des sentimens vertueux.

Mais on ne peut s'empêcher de reconnaître dans l'*Odyssée* quelques défauts : on y trouve des scènes trop au-dessous de la dignité du poëme épique. Les

---

avoir fait de l'auteur de si grands éloges, il s'efforce de rabaisser le mérite de l'ouvrage ; mais les principaux reproches qu'il fait à l'*Iliade* portent sur la manière dont les dieux y sont dégradés, sur les mœurs et le caractère grossiers de ses héros, sur l'imperfection de la morale qui y est professée. C'est, comme l'observe Voltaire, accuser un peintre d'avoir habillé ses figures selon l'usage du temps où il a vécu.

douze derniers livres, depuis que Ulysse a abordé dans l'île d'Ithaque, sont, en bien des endroits, ennuyeux et languissans. La scène où Ulysse se découvre à sa nourrice Euryclée, celle de son entrevue avec Pénélope avant d'être connu d'elle, au dix-neuvième livre, sont, il est vrai, tendres et touchantes; mais la dernière et grande reconnaissance (1) où Ulysse se fait connaître à Pénélope, est moins heureusement traitée. Pénélope s'y montre trop défiante et trop obstinée, et le lecteur est privé de cette vive émotion de surprise et de joie à laquelle il s'était attendu dans un moment si intéressant.

Nous avons parlé avec assez d'étendue du père de la poésie épique; il est temps d'en venir à Virgile. Le caractère de ce poète est très-nettement prononcé; il est tout-à-fait différent de celui d'Homère; les qualités distinctives de l'*Iliade* sont la simplicité et le feu: celles de l'*Énéide*, l'élégance et la tendresse. Virgile est incontestablement moins animé et moins sublime qu'Homère; mais il a d'autres avantages: il se permet moins de négligences, il est plus varié, plus régulier, plus correct, et soutient mieux, dans tout le cours de son ouvrage, cette noble dignité qui convient au genre épique. En commençant la lecture de l'*Iliade*, on se trouve transporté dans la plus haute antiquité, à une époque même où la civilisation n'avait fait que peu de progrès. En ouvrant l'*Énéide*, on reconnaît l'élégance et la correction du siècle d'Auguste: on n'y voit

point des héros se quereller pour une esclave; on ne les entend pas s'emporter avec fureur, et se charger d'odieuses injures. Le poëme commence de la manière la plus pompeuse; Junon forme le dessein d'empêcher Énée de s'établir en Italie; Énée lui-même est sous nos yeux, avec sa flotte battue de la tempête: la description de cette tempête est du style le plus élevé, et embellie des plus riches couleurs de la poésie.

Le sujet de l'*Énéide* est singulièrement heureux; plus même, à mon avis, que celui de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*. D'un côté, rien de plus noble, rien de mieux assorti à la dignité du poëme épique; de l'autre, rien de plus flatteur, rien de plus intéressant pour le peuple romain que l'idée de rapporter son origine et la fondation de l'état à un héros tel qu'Énée. Cette idée a d'elle-même beaucoup d'éclat, et elle fournissait au poëte un plan fondé sur les anciennes traditions du pays; il y trouvait encore l'avantage de lier sa fable à celle d'Homère, et d'adopter sa mythologie. Ce sujet lui permettait de jeter souvent un regard dans l'avenir, et de faire allusion aux futurs exploits des Romains, de décrire l'Italie, en particulier le territoire de Rome, dans son état ancien et fabuleux. L'établissement d'Énée, auquel Junon oppose sans cesse de nouveaux obstacles, donne lieu à un nombre infini d'événemens, de guerres, de voyages, et produit un heureux mélange d'incidens pacifiques et d'exploits guerriers; tout considéré, je crois qu'on ne trouvera nulle part un modèle aussi parfait de fable épique. Je ne trouve aucun fondement à l'opinion de quelques critiques, qui prétendent que

l'*Énéide* doit être envisagée comme un poëme allégorique; qu'elle offre une allusion perpétuelle au caractère et au règne d'Auguste; qu'en composant l'*Énéide*, Virgile eut pour but principal de faire goûter aux Romains le gouvernement de ce prince, figuré, disent-ils, par le personnage d'Énée. Virgile, il est vrai, comme les autres poëtes de son temps, saisit toutes les occasions que son sujet lui fournit de faire sa cour à Auguste (1); mais d'imaginer qu'il composa la totalité de son poëme sur un plan politique, c'est, à mon avis, une idée tout-à-fait chimérique. Comme poëte, il avait des motifs suffisans pour choisir un sujet à la fois grand et agréable, analogue à son génie, et qui lui offrait, comme je l'ai fait voir, des moyens de déployer avec avantage ses talens poétiques.

L'unité d'action est parfaitement maintenue dans l'*Énéide*; du commencement jusqu'à la fin, on n'y a qu'un seul objet en vue, l'établissement d'Énée en Italie, conformément à l'ordre des dieux. Comme cette histoire comprend les événemens de plusieurs années, le poëte met très-à-propos une partie du

---

(1) Comme, entre autres, dans ce passage célèbre du livre VI, v. 791.

Hic vir, hic est, tibi quem promitti sæpius audis, etc.

Mais celui que le ciel promit par cent oracles,
Pour qui seront les dieux prodigues de miracles,
Le second des Césars, le premier des humains,
C'est Auguste, etc.

DELILLE.

créoit dans la bouche de son héros. Les épisodes sont bien liés au sujet ; le nœud qui forme l'intrigue est habilement tissu, d'après le système de merveilleux admis dans l'antiquité. Junon s'oppose à l'établissement des Troyens en Italie ; le courroux de cette déesse est la source de tous les revers qu'Énée essuie dans son entreprise, et lie constamment les opérations des dieux aux actions des hommes ; il produit la tempête qui jette Énée sur la côte d'Afrique ; la passion de Didon, et tout ce que fait cette reine pour retenir à Carthage le prince troyen ; enfin la résistance de Turnus et la guerre qui en est la suite. Mais, après tant d'obstacles, Jupiter et Junon conviennent entre eux que le nom *Troyen* sera oublié à jamais, et que le nom *Latin* subsistera seul ; dès-lors Junon renonce à son ressentiment, et le héros est victorieux.

Pour ces points principaux, Virgile a parfaitement conduit son poëme, et fait preuve d'un grand jugement et d'une profonde connaissance de l'art ; mais l'admiration due à un poëte si éminent, ne doit pas nous empêcher de remarquer qu'à d'autres égards il n'a pas eu le même succès. Premièrement, à peine dans l'*Énéide* trouve-t-on des caractères indiqués ; si, sous ce rapport, on la compare à l'*Iliade*, où tout est plein de caractères et de vie, elle paraît insipide : Achate, Cloanthe, Gyas, et les autres héros troyens qui accompagnent Énée en Italie, sont des personnages que rien ne distingue, qui ne se font connaître ni par les sentimens qu'ils expriment, ni par quelques mémorables exploits ; Énée lui-même n'est pas un héros fort propre à exciter de l'intérêt : il est à la vérité pieux et

vaillant ; mais son caractère n'est marqué par aucun de ces traits qui touchent le cœur : il est froid et a une sorte de molle douceur ; sa conduite avec Didon, au quatrième livre, surtout le discours qu'il lui adresse après qu'elle a pénétré son projet de l'abandonner, annoncent de la dureté et une espèce d'insensibilité aux regrets ou aux remords ; qualités qui n'ont rien d'aimable (1). Le caractère de Didon est, dans l'*Énéide*, fort supérieur à tous les autres ; la fougue indomptable de sa passion, l'ardeur de sa colère, la vivacité de son ressentiment, la violence enfin de son caractère, font de cette reine un personnage bien plus animé qu'aucun de ceux qu'a tracés Virgile.

Outre ce défaut, qui a rapport aux caractères, l'*Énéide* en offre d'autres qui tiennent à la distribution du sujet et à la manière de le traiter. Il faut, à la vérité, considérer l'*Énéide* avec l'indulgence due à un ouvrage qui n'a point été entièrement achevé : les six derniers livres n'ont pas reçu, dit-on, de la main de l'auteur, le dernier fini ; et c'est pour cela qu'il ordonna, par son testament, de livrer l'*Énéide*

(1) *Num fletu ingemuit nostro ? Num lumina flexit ?*
Num lacrymas victus dedit, aut miseratus amantem est ?
ÆN. IV, 369.

Auteur de tous mes maux, a-t-il plaint mes alarmes ?
Ai-je pu de ses yeux arracher quelques larmes ?
S'est-il laissé fléchir à mes cris douloureux ?
A-t-il au moins daigné tourner vers moi les yeux ?
DELILLE.

aux flammes. Cette circonstance peut servir d'excuse pour quelques défauts de correction dans l'exécution de cette partie de l'ouvrage ; mais non pas, à ce qu'il semble, pour certaines imperfections qu'on y remarque et qui tiennent au fond du sujet. Les guerres avec les Latins sont inférieures en dignité et en intérêt aux événemens dont l'auteur nous a précédemment entretenus, tels que la destruction de Troie, l'histoire de Didon, et la descente aux enfers ; et dans l'histoire même de ces guerres d'Italie, il y a une autre faute, plus grave peut-être, qui tient au fond même du récit. Le lecteur, comme l'observe Voltaire, se sent disposé à prendre parti pour Turnus contre Énée. Turnus, prince jeune et brave, est épris de Lavinie, sa proche parente; il est destiné à l'épouser du consentement unanime de toute la famille ; ce mariage est particulièrement désiré par la mère de Lavinie, et la princesse paraît s'y prêter sans répugnance. Arrive un étranger, un fugitif d'un pays très-éloigné, qui ne l'avait jamais vue, et qui, fondant sur des oracles et des prophéties sa prétention à un établissement en Italie, apporte dans le pays tous les maux de la guerre, et tue l'amant de Lavinie après avoir causé la mort de sa mère ; un tel plan n'est pas heureusement inventé pour nous prévenir en faveur du héros du poëme ; ce défaut n'était pas difficile à corriger ; il suffisait qu'Énée, au lieu de faire le malheur de Lavinie, vînt la délivrer des persécutions d'un rival également odieux à Lavinie et à tout le pays.

Mais, malgré ces défauts, que nous ne pouvions

nous dispenser de faire remarquer, Virgile a des beautés qui ont, à juste titre, excité l'admiration des générations successives, et qui, jusqu'à ce jour, élèvent sa réputation au niveau de celle d'Homère. Le mérite principal et particulier de Virgile, celui qu'il me semble posséder dans un degré supérieur à tous les poëtes, c'est la tendresse : la nature l'avait doué d'une sensibilité exquise. Dans les scènes qu'il décrit, on s'aperçoit qu'il n'y a aucune circonstance touchante dont il n'ait ressenti l'effet : un seul trait lui suffit pour pénétrer jusqu'au fond du cœur. C'est, dans un poëme épique, le premier mérite après le sublime ; et il donne à son auteur le moyen d'attacher tous ceux qui le lisent, par l'intérêt le plus vif et le plus soutenu.

L'entrevue d'Hector et d'Andromaque, est dans l'*Iliade*, ce qu'il y a de plus remarquable dans ce genre de beauté ; mais l'*Énéide* offre un grand nombre de scènes tendres et pathétiques. Le second livre est un chef-d'œuvre comparable à ce que l'art a produit de plus parfait : Virgile semble y avoir déployé toute la force de son génie ; et en effet le sujet l'y invitait par les objets grands et touchans qu'il présentait naturellement. L'affreux tableau d'une ville brûlée et saccagée pendant la nuit, et toutes les images d'horreur et d'effroi, y sont mêlés habilement à des incidens propres à émouvoir la compassion et la sensibilité. On ne trouve nulle part une description plus belle et plus achevée que celle de la mort du vieux Priam ; la famille fugitive d'Énée, d'Anchise, de Créüse, est un modèle de

tendresse et d'amour. On retrouve des mouvemens pathétiques dans plusieurs autres endroits de *l'Énéide;* et ces passages ont été de tout temps ceux qui ont excité le plus d'enthousiasme. Le quatrième livre, par exemple, où sont décrites la passion et la mort funestes de Didon, a été toujours à juste titre l'objet de l'admiration, et offre des beautés aussi nombreuses qu'éclatantes. L'entrevue d'Énée avec Andromaque et Hélénus, au troisième livre; les épisodes de Pallas et d'Évandre, de Nisus et d'Euryale, de Lausus et de Mézence, dans les guerres livrées en Italie, sont des exemples frappans du talent de ce poëte pour exciter des émotions tendres; car il est bon d'observer que, quoique l'*Énéide* soit un poëme inégal, en quelques endroits même languissant, les beautés y sont répandues partout et en grand nombre, même dans les six derniers livres; en tout, les meilleurs et les plus finis sont le premier, le second, le quatrième, le sixième, le septième, le huitième et le douzième.

Les batailles de Virgile sont fort inférieures à celles d'Homère en chaleur et en mouvemens sublimes; mais dans l'important épisode de la descente aux enfers, il a beaucoup surpassé l'*Odyssée*. Il n'y a rien dans toute l'antiquité qui égale, en son genre, le sixième livre de l'*Énéide;* la peinture du lieu de la scène, et celle des objets qui l'occupent, sont également grandes et frappantes; elles remplissent l'âme de ce sentiment de crainte mêlée de respect, que doit inspirer le spectacle d'un monde invisible: il règne dans toute cette description un genre de sublime philosophique, que les idées étendues du

siècle d'Auguste, et le génie philosophique de Virgile, permirent à ce poëte de soutenir avec dignité, et de porter à une hauteur à laquelle ne pouvait atteindre le génie d'Homère livré aux opinions d'un siècle grossier et barbare. Quant à la versification de Virgile, sa douceur et sa beauté sont si connues qu'il serait très-superflu d'en faire l'éloge.

Si maintenant on compare d'une manière générale le mérite des deux princes de la poésie épique dont nous venons de discuter les ouvrages, on reconnaîtra qu'Homère est doué d'un plus grand génie, mais que Virgile est plus correct. Homère s'est formé lui-même dans son art; il a les beautés et les défauts qu'on doit attendre d'un auteur original, comparé à ceux qui lui ont succédé; plus de hardiesse, plus de naturel et de facilité, plus de force et de sublimité; mais aussi plus d'irrégularité et de négligence. Virgile a constamment ses regards fixés sur Homère; en certains endroits, il l'a moins imité que traduit. La description de la tempête, par exemple, au premier livre de l'*Énéide* et le discours qu'Énée prononce à cette occasion, sont une traduction du cinquième livre de l'*Odyssée*; et presque toutes les comparaisons de Virgile ne sont que des copies de celles d'Homère : ainsi, quant à l'invention, il faut sans contredit accorder à Homère une supériorité décidée. Quant au jugement, quoique la plupart des critiques donnent à Virgile la préférence, il me semble que de part et d'autre le mérite est fort égal. Dans Homère, domine la vivacité grecque ; dans Virgile, la majesté romaine : l'imagination d'Homère est plus

riche et plus fertile ; celle de Virgile plus sage et plus correcte ; la force du premier consiste dans l'art d'échauffer l'imagination ; celle du second, dans l'art de toucher le cœur ; le style d'Homère est plus simple et plus animé ; celui de Virgile plus élégant et plus uniforme ; le premier a, en certaines occasions, une sublimité à laquelle l'autre n'atteint jamais ; celui-ci, en revanche, ne descend jamais à un degré visiblement au-dessous de la dignité du poème épique, et l'on ne pourroit pas avec assurance en dire autant du poète grec. Mais pour ne rien enlever à l'admiration due à l'un et à l'autre, ajoutons que la plupart des défauts d'Homère peuvent être raisonnablement imputés aux mœurs de son siècle, non à son génie ; et que, s'il se trouve dans l'*Énéide* des endroits foibles, on ne doit point oublier que c'est un ouvrage auquel son auteur n'a pu mettre la dernière main.

LEÇON XLIV.

LA PHARSALE DE LUCAIN ; LA JÉRUSALEM DU TASSE ; LA LUSIADE DE CAMOENS ; LE TÉLÉMAQUE DE FÉNÉLON ; LA HENRIADE DE VOLTAIRE ; LE PARADIS PERDU DE MILTON.

Après Homère et Virgile, le premier grand poëte épique que nous rencontrions chez les anciens, est Lucain, dont l'ouvrage se fait remarquer par un mélange de grandes beautés et de grands défauts. Il y a sans doute dans la *Pharsale* trop peu d'invention, et la marche de ce poëme est trop historique pour répondre à l'idée que l'on doit se faire d'une épopée régulière ; mais ce serait pousser jusqu'à l'excès la délicatesse en fait de critique, que de l'exclure de la classe des poëmes épiques. Il s'en faut de beaucoup, comme je l'ai déjà remarqué, que les limites des genres puissent être posées avec tant de précision : et je ne pense pas qu'on puisse refuser le nom d'épique à un poëme dont le sujet est une suite d'actions et d'aventures grandes et héroïques, par la seule raison qu'il n'est pas composé sur le modèle des poëmes d'Homère et de Virgile. Le sujet de la *Pharsale* est incontestablement, pour la grandeur et la dignité, au niveau de l'épopée ; on ne peut pas dire qu'il manque d'unité ; c'est le triomphe de

César sur la liberté romaine. Il est vrai que, dans l'état où ce poëme est parvenu jusqu'à nous, l'action n'est pas achevée; mais sans doute les derniers livres ont péri, ou l'auteur a laissé son ouvrage imparfait.

Quoique le sujet du poëme de Lucain soit fort héroïque, je ne pense pas qu'il ait été bien choisi; ce sujet a deux défauts : premièrement, les guerres civiles, surtout lorsqu'elles sont cruelles et acharnées, comme celles des Romains, présentent des objets trop affreux pour le poëme épique; la nature humaine s'y montre sous un aspect qui inspire la haine et le dégoût; des exploits honorables, où la valeur paraît dans tout son lustre, fournissent à la muse de l'épopée des chants plus dignes d'elle. Mais le génie de Lucain, on ne peut en disconvenir, semble se plaire à décrire des scènes d'horreur; il s'y arrête avec complaisance : et comme si ce n'était pas assez de celles que son sujet lui fournit, il va chercher ailleurs le long épisode des proscriptions de Marius et de Sylla, où sont réunies toutes les formes de la plus atroce cruauté.

Le second défaut du sujet de Lucain, est d'être placé à une époque trop rapprochée de celle où il a vécu : c'est toujours, comme je l'ai fait remarquer, une circonstance défavorable au poëte; elle le prive du secours de la fiction et du merveilleux, et rend par-là son ouvrage moins brillant et moins propre à captiver l'imagination. Lucain s'est soumis à cette privation que lui imposait son sujet; et en cela il a agi plus sagement que s'il avait tenté de l'embellir par un merveilleux qui y aurait toujours paru déplacé :

en effet les fables des dieux ne pouvaient s'allier d'une manière naturelle aux exploits de César et de Pompée ; loin de les relever, elles auraient présenté des faits aussi récens et aussi connus, sous un aspect ridicule et propre à les dégrader.

La partie des caractères est traitée dans Lucain d'une manière forte et animée : mais, quoique Pompée soit son héros déclaré, il ne réussit pas à nous intéresser en sa faveur ; il ne lui donne aucune des grandes qualités qui excitent l'admiration ni la magnanimité dans les sentimens, ni l'intrépidité dans l'action : au contraire, il est toujours éclipsé par la supériorité des talens de César. Caton est, au vrai, le personnage favori de Lucain ; toutes les fois qu'il le met en scène, il semble s'élever au-dessus de lui-même. Plusieurs des plus beaux passages du poème ont rapport à Caton ; ce sont des discours qu'il prononce, ou le récit de ses actions ; en particulier son discours à Labiénus, qui le pressait de consulter l'oracle de Jupiter Ammon, sur l'issue de la guerre (au livre IX, v. 564), mérite d'être remarqué : on chercherait en vain dans tous les ouvrages de l'antiquité une morale plus sublime.

Dans le tissu de son récit, cet auteur s'est trop attaché à l'ordre chronologique. Il en résulte que le fil de sa narration est souvent interrompu, et qu'il fait passer la scène trop brusquement d'un lieu à un autre. Il a aussi trop de goût pour les digressions ; souvent il quitte son sujet pour nous occuper ou de quelque description géographique, ou de quelque recherche philosophique sur certains objets

naturels, tels, par exemple, que les serpens d'Afrique, au neuvième livre, et les sources du Nil, au dixième.

On trouve dans la *Pharsale* plusieurs descriptions poétiques et pleines de feu. Ce n'est cependant pas dans l'art de décrire que ce poëte excelle, non plus que dans l'art de raconter ; sa narration est souvent sèche et dure ; ses descriptions sont trop travaillées ; elles ont d'ailleurs pour objet des choses désagréables et qui offensent l'imagination. C'est surtout dans les sentimens que consiste le mérite de Lucain ; ils sont nobles et imposans, exprimés d'ailleurs avec une chaleur qui lui est propre : l'antiquité n'a point de poëte qui montre autant de philosophie et d'esprit public. Lucain était neveu du célèbre philosophe Sénèque ; il était lui-même attaché à la secte des Stoïciens ; l'esprit de leur philosophie domine partout dans son poëme. On peut observer encore qu'il est le seul des anciens poëtes épiques qui ait pris à son sujet un intérêt sérieux et réel. Ce n'était pas une histoire feinte que Lucain avait entrepris de raconter ; il était Romain ; il avait ressenti les cruelles suites des guerres civiles dont Rome avait été déchirée, et celles du despotisme rigoureux qui s'établit sur les ruines de la liberté. Son esprit fier et élevé se pénétra d'un si grand sujet, et éprouva souvent des mouvemens de passion bien vrais et bien réels ; aussi abonde-t-il en exclamations et en apostrophes presque toujours placées à propos, et soutenues par une chaleur et une vivacité de sentimens qui font honneur à son caractère.

Mais c'est le sort de ce poëte de ne pouvoir être

loué, sans que les beautés qui nous frappent rappellent aussitôt quelque défaut qui les dépare. Comme son mérite principal est la chaleur et le feu qui éclatent dans ses descriptions et souvent dans ses sentimens, son principal défaut est de manquer de modération à l'un et à l'autre égard; il se jette toujours dans l'extrême, et ne sait point où s'arrêter; à force de vouloir agrandir l'objet qui le frappe, il tombe dans l'enflure et sort du naturel: il arrive fréquemment, dans ses descriptions, que le second vers est sublime, et que le troisième, où l'auteur veut s'élever encore plus haut, n'est qu'un vain phébus. L'époque où Lucain a vécu, est celle où les écoles de déclamation avaient commencé d'opérer à Rome la corruption du goût et de l'éloquence: il n'échappa pas à la contagion, et trop souvent on le voit substituer au génie du poëte l'art et le ton du déclamateur.

En tout cependant c'est un auteur d'un esprit vif et original: ses sentimens élevés et le feu qui l'anime, doivent faire excuser bien des défauts. On peut citer des passages de son poeme qui ne sont inférieurs à aucun de ceux que peuvent fournir les poëtes les plus éminens. Par exemple, les caractères de Pompée et de César, qu'il trace dans son premier livre, sont faits de main de maître; et la comparaison de Pompée, à un vieux chêne miné par le temps, est parfaitement poétique:

.... Totus popularibus auris
Impelli, plausuque sui gaudere theatri,
Nec reparare novas vires, multumque priori

Credere fortunæ; stat magni nominis umbra:
Qualis frugifero quercus sublimis in agro
Exuvias veteres populi, sacrataque gestans
Dona ducum; nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa suo est; nudosque per aera ramos
Effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram.
At quamvis primo nutet casura sub Euro,
Et circum sylvæ firmo se robore tollant,
Sola tamen colitur. Sed non in Cæsare tantum
Nomen erat, nec fama ducis; sed nescia virtus
Stare loco; solusque pudor non vincere bello;
Acer et indomitus (1).

L. 1, v. 32.

Mais lorsque nous venons à considérer l'ensemble de son poëme, nous sommes obligés de reconnaître

(1) « Pompée, porté par la faveur populaire, et accoutumé « à se voir applaudir sur son théâtre, ne songeait point à « renouveler ses forces; il se fiait à sa fortune passée: « son grand nom le couvrait encore de son ombre. Tel on « voit un vieux chêne qui, planté sur un sol fertile, s'est « élevé à une grande hauteur, chargé des dépouilles des « peuples et des offrandes sacrées des généraux; il ne tient « plus à la terre par ses fortes racines; son poids seul le « maintient à la place qu'il a toujours occupée. Il étend dans « les airs ses branches nues: ce n'est plus son feuillage, « mais son tronc seul qui fait ombre autour de lui. Toute- « fois, quoique déjà chancelant, et prêt à tomber au premier « souffle de la tempête, quoique entouré d'arbres jeunes et « vigoureux, il reçoit seul le tribut des hommages et du « culte pieux des mortels. Mais dans César, il y a plus « qu'un nom illustre, plus que le bruit de ses exploits; c'est « une valeur inquiète, qui n'est jamais satisfaite du rang « auquel elle peut atteindre; qui ne fait consister la honte « qu'à ne pas remporter la victoire. Ardent, indomptable. »

que sa verve et son feu poétique n'étaient pas gouvernés par un jugement sain et par un goût pur. Son génie a de la force ; mais il manque de sensibilité : il n'a rien de ce qui constitue la douceur et l'aménité. Son style a beaucoup d'énergie ; mais n'est pas exempt de dureté, souvent même d'obscurité ; et ce défaut provient du désir de s'exprimer d'une manière neuve et saillante. Si on le compare à Virgile, on trouvera peut-être qu'il a plus de feu et des sentimens plus élevés ; mais, à tout autre égard, il lui est fort inférieur, surtout pour la pureté, l'élégance et la sensibilité.

Comme Stace et Silius Italicus, qui ont écrit des poëmes épiques, ne méritent pas un examen particulier, je passe au Tasse, qui, parmi les poëtes épiques modernes, occupe le premier rang.

La *Jérusalem délivrée* parut en 1574 : c'est un poëme régulièrement et strictement épique dans toutes ses parties ; et il est orné de toutes les beautés qui appartiennent à ce genre de composition. Le sujet est la conquête de Jérusalem sur les infidèles, par les forces combinées de la chrétienté ; expédition qui en elle-même, et plus encore selon les préjugés régnant au temps du Tasse, présente l'idée d'une entreprise brillante, héroïque et même respectable. Les chrétiens en guerre avec les Sarrasins forment un contraste intéressant ; ce sujet n'offre pas les scènes atroces et révoltantes des guerres civiles, qui rendent pénible la lecture de Lucain ; ce sont au contraire les nobles efforts du zèle et de la valeur, animés par un objet honorable. La part que la reli-

gion a dans cette entreprise la rend plus auguste, ouvre un champ au merveilleux, et donne lieu à plusieurs descriptions sublimes; du reste l'action se passe dans un pays et dans un temps assez éloignés pour permettre au poëte de mêler à l'histoire quelques fictions et quelques traditions fabuleuses.

Dans le tissu de son récit, le Tasse montre une grande richesse d'invention, qualité d'un grand prix chez un poëte : il abonde en événemens, et les varie avec le plus grand art; il a soin de ne point nous fatiguer de la guerre et du bruit des armes; il change souvent la scène, et nous transporte loin des camps et des combats, pour nous occuper d'objets propres à exciter des sentimens plus doux. Les cérémonies de la religion, des intrigues d'amour, les aventures d'un voyage, les incidens même de la vie pastorale, viennent tour à tour soulager l'attention et amuser l'imagination du lecteur, et néanmoins tout l'ouvrage est habilement lié, en sorte qu'avec beaucoup de variété dans les parties, il règne dans le plan la plus parfaite unité. La conquête de Jérusalem est l'objet qu'on a constamment en vue, et avec lequel le poëme finit. Tous les épisodes, excepté au second chant celui d'Olinde et de Sophronie, dont j'ai fait ci-dessus la critique, ont une relation suffisante avec le sujet principal.

Le poëme est animé par une variété de caractères, dessinés d'une manière claire, et très-bien soutenus. Godefroi, le chef de l'entreprise, est prudent, brave et modéré; Tancrède, amoureux, généreux et intrépide, contraste parfaitement avec le féroce et brutal

Argante ; Renaud (qui est proprement le héros du poëme, et copié en partie sur l'Achille, d'Homère), est violent et rancunier ; il se laisse séduire par les artifices d'Armide : mais en général il est plein de zèle, d'honneur et d'héroïsme. Le vaillant et fier Soliman, la tendre Herminie, l'artificieuse et violente Armide, et la mâle Clorinde, sont tous des personnages animés et dessinés habilement. Le Tasse s'est distingué dans la partie des caractères : à cet égard il est supérieur à Virgile, et ne le cède qu'à Homère.

Il fait grand usage du merveilleux, et cette partie de son ouvrage est d'un mérite plus douteux que celle dont nous venons de parler. Quels que soient les êtres célestes qu'il emploie, il leur donne toujours beaucoup de dignité. Dieu, qui abaisse ses regards sur les armées ennemies, et envoie, en certaines occasions, un ange pour arrêter les infidèles et contenir les esprits malins, produit un effet sublime. La description de l'enfer, l'apparition et le discours de Satan, au commencement du quatrième livre, sont des morceaux très-frappans, et ont été évidemment imités par Milton, quoiqu'on ne puisse nier qu'en les copiant il ne les ait embellis. Mais les démons, les enchanteurs et les magiciens, jouent un trop grand rôle dans le poëme du Tasse, et forment une sorte de merveilleux sombre et ténébreux, qui ne plaît pas à l'imagination. La Forêt enchantée, dont le nœud ou l'intrigue du poëme dépend en grande partie ; les messagers envoyés à la recherche de Renaud, pour qu'il puisse rompre le charme qui l'arrête ; l'ermite qui les conduit dans une caverne au centre de

la terre ; le voyage miraculeux qu'ils font aux Iles Fortunées ; la manière dont ils délivrent Renaud des enchantemens d'Armide, sont des scènes fort amusantes, et ornées de toutes les beautés de la poésie ; mais il faut convenir que le merveilleux y est porté jusqu'à l'extravagance.

En général, ce qu'on peut le plus justement reprocher au Tasse, est un certain tour romanesque qui se fait sentir dans tout le cours de son poëme, et influe sur tous les incidens, sur toutes les aventures. Les objets qu'il nous présente sont toujours grands, mais quelquefois trop éloignés de la vraisemblance. Il partage un peu le goût de son siècle, qui n'était pas encore revenu de sa folle admiration pour les histoires de la chevalerie errante. Il faut même observer à ce sujet qu'à l'époque où écrivait le Tasse, ces histoires avaient repris faveur par l'emploi qu'en avait fait récemment l'imagination déréglée, mais riche et brillante, de l'Arioste. Du reste on peut dire, pour excuser le Tasse, qu'il n'est pas plus merveilleux ou romanesque qu'Homère et Virgile ; la seule différence qu'on puisse remarquer entre eux à cet égard, est que les deux poëtes anciens ont fait chacun un roman païen, et le poëte moderne, un roman de chevalerie.

La beauté des descriptions et l'éclat du style poétique se font remarquer dans le poëme du Tasse, et ajoutent beaucoup à son mérite. On peut dire que ses descriptions et son style sont dans un parfait accord ; il y règne beaucoup de variété : si le poëte décrit des objets magnifiques, son style est ferme et

majestueux; s'il nous présente des objets doux et agréables, tels que la retraite pastorale d'Herminie, au sixième chant; les artifices et les charmes d'Armide, au quatrième, le style devient doux et insinuant. Les deux descriptions que je viens de citer sont parfaites dans leur genre. Les batailles du Tasse sont animées, et il en a très-habilement varié les incidens; mais il est inférieur à Homère pour la chaleur et l'énergie.

Dans l'expression du sentiment, le Tasse est moins heureux que dans l'art de décrire: c'est par les actions, les caractères et les descriptions, qu'il nous intéresse, bien plus que par la sensibilité. Il s'en faut de beaucoup qu'il ait l'accent tendre et touchant de Virgile; lorsque, dans ses discours, il veut être pathétique, il est sujet à devenir apprêté et à *sortir du naturel.*

Quant aux pointes et à l'afféterie dont on l'accuse, on a fort exagéré ce reproche: l'affectation n'est point le caractère général du Tasse; sa manière est au contraire mâle, forte et correcte. Quelquefois, il est vrai, en particulier, comme je viens de le dire, lorsqu'il veut devenir touchant, ses idées prennent un air de contrainte et s'écartent de la nature; mais ces fautes ne sont point aussi fréquentes qu'on l'a prétendu; et je suis persuadé qu'en retranchant de son poëme soixante ou quatre-vingts vers au plus, on pourrait le purger complètement de tous ces passages défectueux.

Boileau, Dacier, et d'autres critiques français du dernier siècle, eurent la manie de décrier le Tasse, et la communiquèrent à quelques écrivains anglais:

mais on serait tenté de croire que cet auteur leur était peu connu, ou qu'ils l'avaient lu sous la trompeuse influence des préventions; car il me paraît évident que la *Jérusalem délivrée* est, pour le mérite et le rang, le troisième des poëmes épiques réguliers qui existent à notre connaissance, et que sa place est immédiatement après l'*Iliade* et l'*Énéide*. On peut avec raison déclarer le Tasse inférieur à Homère, pour la chaleur et la simplicité; à Virgile, pour la tendresse et la sensibilité; à Milton, pour l'audace et la sublimité du génie. Mais, à tout autre égard, son talent poétique ne reconnaît point de supérieur parmi ses rivaux; et pour la fertilité de l'invention, la variété des incidens, l'expression des caractères, la richesse des descriptions et la beauté du style, je ne connais aucun poëte, à l'exception des trois que je viens de nommer, qui puisse soutenir avec lui la comparaison.

L'Arioste, qui, dans la poésie italienne, est le grand rival du Tasse, ne peut pas raisonnablement être mis au nombre des poëtes épiques. La règle fondamentale de l'épopée est qu'elle offre le récit d'une entreprise héroïque, et que ce récit ait la forme d'une histoire régulière. Il y a bien une sorte de liaison et même d'unité dans le plan du *Roland furieux*; mais au lieu de s'appliquer à rendre l'une et l'autre sensibles à son lecteur, il semble que l'auteur ait pris à tâche de les lui faire perdre de vue, par la manière incohérente qui règne dans toute la composition de son poëme, et par ses perpétuelles interruptions, qui laissent en suspens les diverses histoires

qu'il entame. L'Arioste paraît avoir dédaigné toute espèce de plan régulier, n'avoir voulu suivre d'autre guide que son imagination, qui est à la vérité singulièrement riche et fertile, mais fort extravagante : cependant le *Roland furieux* offre tant de matériaux propres à l'épopée, qu'il est impossible de n'en pas faire ici quelque mention. Ce poëme embrasse tous les genres; il est tantôt comique et satirique; tantôt folâtre et licencieux; tantôt du genre héroïque le plus élevé, descriptif, tendre et plein de sensibilité. Quelque ton que prenne l'Arioste, il se place au premier rang; il est toujours maître de son sujet, il semble s'en faire un jeu, et nous laisse ignorer quelquefois s'il parle sérieusement ou s'il plaisante; il n'est pas souvent dramatique; il a, mais rarement, des mouvemens de sensibilité. C'est surtout dans l'art de raconter et de décrire qu'il égale les plus grands poëtes : toutes les scènes qu'il décrit, tous les événemens qu'il raconte, semblent se passer sous nos yeux; et dans le choix des circonstances, sa manière est véritablement pittoresque. Son style est très-varié, toujours d'accord avec le sujet, et embelli par la versification la plus douce et la plus mélodieuse.

Les Italiens se glorifient d'avoir produit le Tasse, et les Portugais, Camoëns : ces deux poëtes furent à peu près contemporains; mais le poëme de Camoëns fut publié avant la *Jérusalem*. Le sujet du poëme portugais est la première découverte des Indes orientales par Vasco de Gama : c'est une entreprise qui a par elle-même beaucoup d'éclat, et qui devint singuliè-

rément intéressante pour la patrie de Camoëns, puisqu'elle jeta les premiers fondemens de sa richesse, et contribua puissamment à lui donner un rang parmi les nations d'Europe. À l'ouverture du poëme, Vasco paraît sur l'océan avec toute sa flotte, entre l'île de Madagascar et la côte d'Éthiopie; après avoir tenté plusieurs fois de descendre sur cette côte, ils sont enfin reçus dans le royaume de Mélinde avec beaucoup d'hospitalité. Vasco, pour satisfaire la curiosité du roi, lui fait une description de l'Europe, et un récit poétique de l'histoire du Portugal; il y joint celui de ses propres aventures, pendant la partie de son voyage qui a précédé l'époque où le poëme commence. Ce récit occupe trois chants; il est d'une invention heureuse, plein de beautés poétiques, et n'a d'autre défaut qu'un étalage d'érudition, fort déplacé dans un récit adressé à un roi d'Afrique, qui ne pouvait entendre toutes ces allusions à l'histoire des Grecs et des Romains. Vasco et ses compagnons se rembarquent pour continuer leur voyage; les tempêtes et les autres obstacles qu'ils rencontrent, leur arrivée à Calicut sur la côte de Malabar, la manière dont ils y sont reçus et leurs aventures dans ce pays; enfin leur retour dans leur patrie, remplissent le reste du poëme.

Tout l'ouvrage est composé sur le plan d'un véritable poëme épique: le sujet et les incidens sont grands et magnifiques; et, à travers quelques irrégularités et quelques formes étranges, on trouve dans l'exécution beaucoup de verve poétique, une imagination forte et des descriptions hardies; autant du

moins que j'en peux juger par les traductions, n'ayant pas connaissance de l'original. On n'aperçoit dans ce poëme aucun effort pour tracer et peindre les caractères : Vasco en est le héros; et c'est le seul personnage qui s'y fasse remarquer.

Le merveilleux dans la *Lusiade* est d'une parfaite extravagance : non-seulement il se compose d'un mélange fort extraordinaire des idées chrétiennes et de celles de la mythologie païenne; mais il est tellement ordonné, que les dieux du paganisme y jouent le rôle de véritables divinités, et que le Christ et la Vierge n'y paraissent que comme des agens subordonnés. Un des objets principaux de l'expédition des Portugais était, selon notre auteur, de propager la foi chrétienne, et d'extirper la religion de Mahomet : dans cette pieuse entreprise, c'est Vénus qui est leur grande protectrice; et leur grand adversaire est Bacchus. Le sujet de la colère de ce dieu, est de voir que Vasco aspire à devenir dans l'Inde le rival de sa renommée : les dieux tiennent conseil; et là, Jupiter annonce la chute du mahométisme et la propagation de l'Évangile. Vasco, au fort de la tempête, et dans un danger éminent, prie Dieu dévotement, implore l'aide du Christ et de la bienheureuse Vierge; il demande qu'il lui soit accordé ce secours éclatant qu'obtinrent autrefois les Israélites au passage de la Mer Rouge, et l'apôtre Saint-Paul, dans son naufrage. A la suite de cette prière, on voit paraître Vénus, qui reconnaît que cette tempête est l'ouvrage de Bacchus, porte ses plaintes à Jupiter, et obtient de lui d'apaiser les vents. Un merveil-

leux si étrange et si complètement absurde, montre à quel point certains auteurs ont été égarés par ce faux principe, que l'épopée exige l'emploi de la mythologie d'Homère. Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur nous donne à la vérité, pour toute sa mythologie, une espèce de correctif assez maladroit : la déesse Thétis apprend à Vasco qu'elle-même et toutes les divinités du paganisme ne sont que des noms inventés pour exprimer les diverses opérations de la Providence.

Il y a cependant, dans la *Lusiade*, une autre espèce de merveilleux qui produit un bel effet. Le génie du Gange apparaît dans un songe à Emanuel, roi de Portugal, et l'invite à découvrir ses sources cachées ; il lui apprend qu'il est le monarque à qui sont réservés les trésors de l'Orient : cette idée est heureuse. Mais la plus noble conception en ce genre est celle qu'on trouve au cinquième chant, où Vasco raconte au roi de Mélinde toutes les merveilles qui se sont offertes à lui dans le cours de son voyage : il lui dit que, lorsque sa flotte arriva au Cap de Bonne-Espérance, qu'aucun navigateur n'avait encore doublé, tout à coup il parut devant ses yeux un énorme et monstrueux fantôme, qui s'élevait du fond des mers, au milieu des tonnerres et des fureurs de la tempête ; sa tête se perdait dans les nues, et son air menaçant inspirait la frayeur : c'était le génie et le gardien de cet océan jusqu'alors inconnu. Il s'adressa aux navigateurs d'une voix semblable au tonnerre ; il les menaça de punir l'audace qu'ils avaient d'entrer dans des mers dont il avait été si long-temps

possesseur paisible, et de vouloir pénétrer les secrets de l'abîme, qui n'avaient point encore été révélés aux yeux des mortels; il leur défendit de passer outre, et leur prédit, s'ils persistaient dans leur entreprise, toutes les calamités qu'ils éprouvèrent en effet dans la suite : après quoi, le Génie disparut avec un bruit effroyable. Cette fiction est une des plus imposantes qui aient jamais été employées dans le merveilleux de l'épopée; elle suffit seule pour faire voir que Camoëns était véritablement poëte et doué d'une imagination, irrégulière à la vérité, mais grande et hardie (1).

Il serait injuste, en parcourant les poëtes épiques, d'omettre l'aimable auteur des *Aventures de Télémaque*. Quoique cet ouvrage ne soit pas écrit en vers, il mérite le nom de poëme; sa prose cadencée et poétique est très-harmonieuse, et prête au style à peu près toute l'élévation dont la langue française est susceptible, même en vers.

Le plan de l'ouvrage est en général bien conçu; il ne manque ni de la dignité épique, ni de l'unité d'objet; l'auteur a suivi très-heureusement l'esprit et les idées des anciens poëtes, particulièrement l'ancienne mythologie, qui conserve entre ses mains plus de grandeur et un aspect plus imposant que chez

(1) Je n'ai pas fait mention de l'*Araucana*, poëme épique écrit en espagnol, par Alonzo d'Ercilla, parce que je n'entends pas la langue de l'original, et que je n'en ai point vu de traduction. On en trouve une analyse complète dans les notes que M. Hayley a jointes à son *Essai sur la poésie épique*.

aucun autre poëte moderne. Ses descriptions sont belles et riches, surtout celles des scènes touchantes et paisibles, qui convenaient mieux que d'autres au génie de Fénélon; comme les incidens de la vie pastorale, les plaisirs de la vertu, ou la prospérité d'un pays qui jouit des bénédictions de la paix : il y a, dans la plupart des tableaux de ce genre qu'il s'est plu à tracer, une douceur et une sensibilité inimitables.

La partie de l'ouvrage, qui est le mieux exécutée, est comprise dans les six premiers livres, où Télémaque raconte ses aventures à Calypso; la narration en est constamment vive et intéressante. Dans la suite du poëme, et particulièrement dans les douze derniers livres, elle devient ennuyeuse et languissante; et dans les faits de guerre, que l'auteur entreprend de décrire, il y a un grand défaut de vigueur. La principale raison que l'on allègue pour exclure le *Télémaque* de la classe des poëmes épiques, est tirée de la multitude de détails minutieux qu'on y trouve sur les principes d'une vertueuse politique; et des discours de Mentor, qui reviennent si souvent sous forme de leçons, et où il expose les lieux communs de la morale. Rien sans doute ne convenait mieux au but que l'auteur s'était proposé, qui était de former le cœur d'un jeune prince; mais ces conseils multipliés semblent s'éloigner de la nature du poëme épique, dont l'objet est de nous rendre meilleurs, en mettant sous nos yeux des actions, des caractères et des sentimens, plutôt qu'en répandant l'instruction d'une manière directe.

Plusieurs poëtes épiques ont introduit dans leurs ouvrages une descente dans les enfers; et dans la manière dont ils ont décrit le monde invisible, on peut observer la progression graduelle des idées que les hommes se sont faites d'un état futur et de la nature des peines et des récompenses qui les attendent dans une autre vie. La descente d'Ulysse dans les enfers, dans l'*Odyssée* d'Homère, nous présente des objets effrayans et confus; la scène est dans le pays des Cimmériens, à l'extrémité de l'océan, sous un ciel toujours sombre et nébuleux. Quand les âmes des morts commencent à paraître, on sait à peine si Ulysse est au-dessus ou au-dessous de la terre habitée; toutes les ombres, même celles des héros, paraissent peu satisfaites de leur situation dans l'autre monde; et lorsqu'Ulysse entreprend de consoler Achille, en lui rappelant le rang illustre *qu'il* ne peut manquer de tenir dans son nouveau séjour; Achille lui répond nettement que tous ces discours sont vains, et qu'il aimerait mieux être sur la terre un simple journalier, que de commander à tous les morts.

Au sixième livre de l'*Énéide*, on aperçoit un changement considérable dans les opinions, correspondant aux progrès que la philosophie avait faits à cette époque. Les objets y sont dessinés d'une manière plus claire et plus distincte; ils sont aussi plus imposans et plus majestueux. Les demeures séparées des âmes des méchans et des gens de bien, les châtimens infligés aux unes, les occupations et la félicité des autres, sont décrits d'une manière supérieure,

et offrent un tableau conforme aux principes de la morale la plus pure. Mais la visite que Télémaque fait aux ombres, dans le poëme de Fénélon, est bien plus philosophique encore. Ce sont les mêmes fables, la même mythologie; mais cette mythologie antique est corrigée et perfectionnée par les lumières de la vraie religion, en même temps qu'elle est embellie par le noble enthousiasme qui distinguait si avantageusement l'auteur. Son récit du bonheur des justes est une excellente description dans le genre mystique, et qui porte l'empreinte du génie et du caractère de celui qui l'a tracée.

Voltaire nous a donné, dans sa *Henriade*, un poëme épique régulier, en vers français. Dans toutes les productions de ce célèbre écrivain, on doit s'attendre à trouver quelques traits qui annoncent le génie; en effet, cet ouvrage offre en divers endroits ces conceptions hardies, ces expressions vives et heureuses, qui sont familières à son auteur et le distinguent de tout autre. En particulier, on y trouve des comparaisons neuves et frappantes; mais, en considérant ce poëme dans sa totalité, je ne puis le mettre au rang des meilleurs ouvrages de Voltaire; ce poëte me semble avoir beaucoup mieux réussi dans le genre de la tragédie que dans celui de l'épopée. La versification française paraît peu convenir à la poésie épique; outre qu'elle est toujours assujettie aux entraves de la rime, elle ne permet point au langage poétique de s'élever à une certaine hauteur: elle est probablement plus propre à exprimer les affections tendres de la tragédie, qu'à soutenir les élans et le

ton sublimes du poëme épique. Il en résulte que le style de la *Henriade* est souvent faible, quelquefois plat et prosaïque : par cette cause, ou par d'autres, le poëme est souvent languissant ; il ne s'empare pas de l'imagination ; il n'entraîne pas le lecteur, et ne lui inspire pas cet intérêt, cet enthousiasme que doit faire naître un poëme épique sublime et plein de feu.

Le sujet de la *Henriade* est le triomphe de Henri IV sur la ligue. A proprement parler, l'action du poëme ne comprend que la durée du siége de Paris : c'est une action qui, par sa nature, est parfaitement épique ; elle est grande et intéressante ; elle est d'ailleurs exposée de manière à en faire sentir l'unité, sans violer les règles essentielles de la critique. Mais le sujet a les deux défauts que j'ai fait remarquer dans la *Pharsale* de Lucain ; il est entièrement fondé sur les guerres civiles ; il présente sans cesse à l'imagination des objets odieux et qui font horreur ; des massacres, des assassinats qui jettent une teinte lugubre sur tout le poëme. Il est aussi, comme l'était celui de Lucain, d'une trop récente date, et rentre trop manifestement dans le domaine de l'histoire la mieux connue. Pour pallier ce dernier défaut, et ne point se montrer comme simple historien, Voltaire a jugé convenable de mêler la fiction à la vérité. Par exemple, le poëme commence par un voyage de Henri IV en Angleterre, et une entrevue entre ce prince et la reine Élisabeth ; quoique tout le monde sache que jamais Henri IV n'a été en Angleterre, et qu'il n'y eut jamais d'entrevue entre

ces deux illustres personnages. Quand il s'agit de faits si généralement connus, une fiction pareille choque le lecteur et s'allie mal avec la vérité historique. Cet épisode a été inventé par le poëte pour donner à Henri l'occasion de raconter les événemens de la guerre civile qui ont précédé, à l'imitation du récit qu'Énée fait à Didon dans l'*Énéide;* mais c'est une imitation peu judicieuse. Énée pouvait, avec convenance, raconter à Didon des événemens qu'elle ignorait, ou dont elle ne pouvait avoir qu'une connaissance fort imparfaite; mais il est imposssible de supposer qu'Élisabeth ne connût pas parfaitement tous les faits dont Henri lui avait fait le récit.

Voltaire, pour embellir son sujet, y a introduit beaucoup de merveilleux: je suis obligé de blâmer cette invention. En effet, le merveilleux qu'il emploie le plus constamment est celui qui est le plus mauvais en lui-même, et qui convient le moins au poëme épique; ses agens surnaturels sont le plus souvent des êtres allégoriques. La discorde, la politique, l'amour, paraissent comme de véritables personnages qui se mêlent aux acteurs humains, et jouent un rôle important dans l'intrigue générale du poëme: cela est contraire à toutes les règles de la saine critique. Les esprits, les anges, les démons ont en leur faveur l'opinion populaire; et on peut les concevoir comme ayant une existence réelle; mais chacun sait que des êtres allégoriques ne sont autre chose qu'une manière de représenter les passions et les dispositions de l'âme; ils peuvent être employés dans le discours comme figures, ainsi que

toute autre espèce de personnifications. Ces êtres peuvent aussi trouver place dans un poëme entièrement allégorique, et y jouer le premier rôle : ils sont là dans la région qui leur est propre et dans leur séjour naturel; mais dans un poëme qui roule sur des événemens humains, si l'on introduit de tels êtres comme agissant en concurrence avec les hommes, il arrive, comme je l'ai dit ailleurs, que l'imagination en est troublée, elle se partage entre des êtres réels et des êtres fantastiques, et ne sait à quoi s'arrêter.

Il est juste toutefois d'observer que la fiction de Saint-Louis, dont notre auteur fait usage, est d'un meilleur genre et a un vrai caractère de dignité. Le plus beau passage de la *Henriade*, et même l'un des plus beaux que l'on puisse trouver dans les poëmes les plus estimés, est le tableau du monde invisible que Saint-Louis, dans le septième chant, fait voir en songe à Henri IV: la mort conduisant successivement devant Dieu les âmes de ceux qui sont enlevés à la vie; la surprise que ces âmes éprouvent lorsqu'arrivant de pays différens et appartenant à différentes sectes religieuses, elles se voient tout à coup en présence de la Divinité; lorsqu'elles reconnaissent la vanité des superstitions auxquelles elles ont été livrées, et que la vérité est dévoilée à leurs regards; le palais des destinées qui s'ouvre pour Henri, et lui offre le tableau des rois appelés à lui succéder; tous ces objets sont d'une beauté frappante, et font le plus grand honneur au génie de Voltaire.

Quoiqu'il y ait dans ce poëme quelques épisodes suffisamment développés, la narration, dans sa tota-

lité, est traitée d'une manière trop générale et trop rapide; les événemens y paraissent entassés et racontés superficiellement; c'est une des causes sans doute qui affaiblissent l'impression du poëme. Il offre en général des sentimens nobles et élevés; la religion s'y montre partout avec l'éclat et la majesté qui lui siéent, et tout y respire cet esprit de tolérance et d'humanité que l'auteur a répandu dans tous ses ouvrages.

Milton, dont il nous reste à parler, s'est frayé à lui-même une route nouvelle et fort extraordinaire dans les hautes régions de la poésie. En ouvrant le *Paradis perdu*, nous nous trouvons transportés tout à coup dans un monde invisible, et entourés d'êtres célestes et d'esprits infernaux. Dans ce poëme, les anges et les démons ne sont point employés comme machines : ce sont les acteurs principaux; et ce qui, dans un autre ouvrage, formerait ce qu'on nomme le *merveilleux*, n'est présenté dans celui-ci que comme le cours naturel des événemens. Un sujet si étranger aux affaires du monde que nous habitons, peut autoriser ceux à qui ces sortes de discussions paraissent importantes, à mettre en question si le *Paradis perdu* doit être rangé dans la classe des poëmes épiques : quelque nom qu'on lui donne, c'est incontestablement une des productions les plus remarquables du genre poétique, et digne au moins à un égard du nom d'*épopée*, puisque le ton majestueux et sublime est un des principaux traits qui caractérisent ce genre.

On peut douter avec raison que l'auteur ait été

heureux dans le choix de son sujet qui l'a conduit sur un terrain fort difficile : s'il eût pris un sujet plus humain et moins théologique, qui eût été lié par plus de rapports au cours ordinaire de la vie, et qui eût donné lieu de développer davantage les caractères et les passions humaines, son poëme aurait probablement été plus agréable et plus attrayant pour le grand nombre des lecteurs ; mais le sujet que Milton a préféré convenait mieux à la hardiesse et à la sublimité de son génie (1) ; il était seul en état de le traiter avec succès ; et en le traitant, il a déployé une étendue d'imagination et d'invention vraiment prodigieuse. On est frappé d'étonnement en voyant comment, de quelques traits de l'Écriture Sainte, il a su former un plan si complet et si régulier ; comment il y a trouvé de quoi remplir son poëme d'une si grande variété d'incidens. On y rencontre quelques passages secs et durs ; l'auteur y paraît quelquefois plus métaphysicien et théologien que poëte : mais l'ouvrage est intéressant dans l'ensemble ; il saisit et attache l'imagination ; il entraîne, élève, émeut

(1) « Il paraît qu'il connaissait parfaitement la trempe de « son génie, et en quoi la nature s'était montrée libérale à « son égard plus qu'envers aucun autre ; il connaissait le « talent qui lui était propre, de déployer les objets vastes, « d'éclairer ceux qui ont de l'éclat, de rendre la majesté plus « imposante, les ténèbres plus sombres, la terreur plus « profonde : en conséquence, il fit choix d'un sujet sur lequel « on ne pouvait pas dire trop, et où il pouvait fatiguer son « imagination, sans être accusé d'extravagance. »

JOHNSON, *Vie de Milton*.

à mesure que l'on avance : c'est à cette épreuve que l'on reconnaît le mérite d'une composition de ce genre. Les objets qui se succèdent et se remplacent mutuellement, la scène qui se trouve tour à tour sur la terre, aux enfers, ou dans le ciel, produisent une agréable diversité, et l'unité du plan est en même temps parfaitement maintenue. Les occupations d'Adam et d'Ève dans le paradis nous présentent le tableau d'une vie calme, des scènes douces et paisibles : nous trouvons au contraire des scènes agitées et des actions d'éclat dans l'entreprise de Satan et dans la guerre des anges. L'innocence, la pureté et l'amabilité de nos premiers parens, opposés à l'orgueil et à l'ambition de Satan, forment un heureux contraste qui se fait sentir dans tout le cours du poëme; mais le dénoûment, comme je l'ai observé, est trop tragique pour le genre de l'épopée.

La nature du sujet n'a pas permis au poëte de développer un grand nombre de caractères; mais tous ceux qu'il a introduits sont parfaitement soutenus. Satan en particulier est un personnage frappant; c'est à la vérité le caractère le plus habilement dessiné de tout le poëme. Milton ne le représente pas tel qu'on se peint les esprits infernaux; il lui a donné, comme il convenait à son but, un caractère humain; c'est-à-dire, un caractère mixte, qui n'est pas totalement dénué de bonnes qualités. Il est brave, il est fidèle aux troupes qu'il commande; livré à l'impiété, il n'est pas inaccessible aux remords; il éprouve même quelques mouvemens de

compassion pour nos premiers parens, et se justifie de former contre eux de noirs desseins, par la nécessité de sa situation ; il est animé par l'ambition et le ressentiment, plutôt que par la pure méchanceté : en un mot, le Satan de Milton n'est pas plus pervers, que tant de conspirateurs ou de chefs de faction qui jouent un rôle dans l'histoire. Les caractères de Béelzébut, Moloch, Bélial, sont admirablement tracés dans leurs éloquens discours, au livre second. Les bons anges sont toujours décrits avec dignité et d'une manière convenable à leur nature ; mais il règne entre eux plus d'uniformité. Cependant la dignité de Michel, la douce soumission de Raphaël, l'inviolable fidélité d'Abdiel, sont des traits qui marquent bien la distinction des caractères. L'entreprise de décrire Dieu lui-même, et de raconter les entretiens du Père et du Fils, était trop *hardie* et d'une trop difficile exécution : aussi, comme on pouvait s'y attendre, c'est celle où le poëte a obtenu le moins de succès. Quant à ses caractères purement humains, l'innocence de nos premiers parens et leur amour mutuel sont peints avec beaucoup d'art et de délicatesse. Dans quelques-uns de ses discours à Raphaël et à Ève, Adam a peut-être plus de science et de culture que sa situation n'en comporte ; le caractère d'Ève est plus nettement tracé ; sa douceur, sa modestie et sa faiblesse, sont bien les traits auxquels on peut reconnaître son sexe.

Le grand mérite de Milton, celui qui le distingue d'une manière éminente, est son accent sublime : il s'élève à cet égard peut-être au-dessus d'Homère, et

incontestablement beaucoup au-dessus de Virgile et de tous les autres poëtes. Le premier et le second livre du *Paradis perdu* sont presque en entier une suite de passages sublimes ; le tableau de l'enfer et de l'armée des anges déchus, l'apparition et la conduite de Satan, le conseil tenu par les chefs des légions infernales, le vol de Satan à travers le chaos vers les confins de cet univers, présentent les idées les plus grandes et les plus élevées qu'aucun poëte ait jamais conçues. Dans le sixième livre, il y a aussi beaucoup de grandeur et d'élévation, en particulier dans la manière dont y paraît le Messie, quoique d'ailleurs ce livre offre des choses répréhensibles, et que les bons mots des démons sur l'effet de leur artillerie soient une faute sans excuse. La sublimité de Milton est d'un autre genre que celle d'Homère : celle-ci est en général pleine de feu et mêlée de mouvemens impétueux ; celle de Milton est calme et majestueuse. Homère nous échauffe et nous entraîne ; Milton nous élève et nous étonne : c'est surtout en décrivant les actions qu'Homère se montre sublime ; et Milton, en décrivant des objets étranges et merveilleux.

Mais quoique Milton se distingue surtout dans le sublime, son ouvrage offre des beautés d'un autre genre, des tableaux agréables et des mouvemens de sensibilité. Quand la scène est dans le paradis, ses images sont toutes gracieuses et riantes ; ses descriptions attestent la fertilité de son imagination ; et il est en général très-heureux dans ses comparaisons : il est rare qu'elles soient ou déplacées, ou basses,

ou rebattues ; elles présentent presque toujours des images empruntées d'objets beaux et sublimes : si elles ont un défaut, c'est de faire trop souvent allusion aux sciences et aux fables de l'antiquité. Dans la dernière partie du *Paradis perdu*, il faut convenir qu'il y a quelque faiblesse ; après la chute de nos premiers parens, le génie de Milton semble déchoir : cependant les derniers livres offrent des beautés du genre tragique ; les remords et la contrition des deux coupables, leurs lamentations sur la perte du paradis, lorsqu'ils se voient obligés de le quitter, sont d'une nature touchante : le dernier épisode, qui découvre à Adam le sort de sa postérité, est une invention heureuse ; mais en plusieurs endroits l'exécution est languissante.

Le style et la versification de Milton ont un grand mérite ; son style est plein de majesté, et admirablement adapté au sujet ; ses vers blancs ont de l'harmonie et de la variété ; ils offrent un parfait modèle du degré d'élévation auquel la langue anglaise peut atteindre à l'aide de la mesure et du nombre. Ils n'ont pas, comme les vers français, cette mélodie douce, régulière et uniforme, qui ne tarde pas de lasser l'oreille ; ils sont tantôt doux et coulans, tantôt âpres et rudes, d'une cadence variée, mêlée même de discordances, assortis en un mot à la force et à la liberté de la composition épique. Quelquefois, il est vrai, on rencontre des vers négligés et prosaïques ; mais dans un si long ouvrage, dont le style est presque toujours si harmonieux, on peut bien excuser ces légères imperfections.

Tout considéré, le *Paradis perdu* abonde en beautés de tout genre ; et ce poëme donne à son auteur des droits à la renommée, qui ne le cèdent point à ceux des poëtes les plus vantés, quoiqu'on ne puisse nier qu'il n'ait bien des inégalités. Les génies élevés et hardis manquent presque toujours de régularité et de correction : Milton est trop souvent théologien et métaphysicien ; son style est quelquefois dur ; il emploie trop de mots techniques, et fait trop parade de son érudition. Une partie de ces défauts doit être imputée au pédantisme de son siècle : il manifeste une vigueur, une étendue de génie, capables d'atteindre aux plus hautes conceptions ; et si quelquefois il tombe au-dessous de lui-même, dans d'autres instans il s'élève au-dessus de tous les poëtes anciens et modernes.

LEÇON XLV.

POÉSIE DRAMATIQUE; TRAGÉDIE.

La poésie dramatique a été envisagée par toutes les nations civilisées comme un amusement utile, que la raison approuve, et qui mérite d'être soumis à une discussion sérieuse et régulière : les divers incidens de la vie humaine, dont elle s'occupe, sont ou gais et légers, ou graves et touchans; ce qui donne lieu de diviser ce genre en deux espèces, la *comédie* et la *tragédie*. Les événemens grands en eux-mêmes et d'une nature sérieuse commandent plus l'attention, que ceux qui ne sont que plaisans et qui n'ont d'ailleurs aucune importance. La chute d'un héros intéresse plus le public, que le mariage d'un simple particulier : il est arrivé naturellement de là que la tragédie a toujours paru un amusement plus noble que la comédie. La première est fondée sur les grandes passions, sur les vertus, les crimes et les souffrances des hommes; la seconde, sur leurs caprices, leurs faiblesses et leurs plaisirs. La terreur et la pitié sont les grands moyens qu'emploie la tragédie; la comédie n'emploie que le ridicule : par ces raisons, la tragédie sera le principal objet de la discussion que nous allons entreprendre; elle fera le sujet de cette leçon et de la suivante; après quoi,

je parlerai de ce qui est propre à la comédie en particulier.

La tragédie, considérée comme une représentation des caractères et de la conduite des hommes dans certaines situations critiques et propres à leur servir d'épreuve, est une des plus belles conceptions de l'art du poëte ; c'est une imitation directe des mœurs et des actions humaines ; les caractères n'y sont pas peints, comme dans l'épopée, par voie de description et de récit ; le poëte disparaît, et les personnages viennent eux-mêmes agir et parler sous nos yeux d'une manière conforme à leurs caractères. Il en résulte qu'il n'y a aucun genre de composition qui exige dans l'auteur une aussi profonde connaissance du cœur humain ; aucun aussi, lorsqu'il est habilement exécuté, n'excite d'aussi fortes émotions. La tragédie est ou doit être un miroir qui nous présente notre image et tous les maux auxquels nous sommes exposés; c'est une copie fidèle des passions humaines, et des funestes effets qu'elles produisent lorsqu'elles ne sont point réprimées.

Comme la tragédie est une composition d'un genre noble et élevé, elle est en général favorable à la vertu. Tel est l'ascendant de la vertu sur le cœur humain par l'effet d'une sage et bienfaisante dispensation, que l'épopée ne peut exciter l'admiration, ni la tragédie, les passions les plus ardentes, si elles n'éveillent en même temps des émotions vertueuses. Tous les poëtes savent qu'il est impossible de nous inspirer de l'intérêt pour un personnage, sans lui donner un caractère où l'honneur et la vertu

dominent; quoique d'ailleurs mêlé de quelques faiblesses. Ils savent que, pour exciter l'indignation, le grand et sûr moyen est de peindre un caractère vicieux et dépravé. Le poëte peut et doit même représenter l'homme de bien comme tombant quelquefois dans l'infortune, parce que tel est souvent le cours des choses dans la vie; mais il tachera toujours de nous intéresser en sa faveur; et quoiqu'il soit si commun sur la scène de peindre la vertu malheureuse, il n'y a point d'exemple qu'un poëte tragique ait présenté, à la fin de sa pièce, le vice triomphant et parfaitement heureux. Lors même que les méchans sont représentés comme obtenant les succès qu'ils désirent, on montre toujours le châtiment qui les atteint; et on présente le malheur, sous une forme ou sous une autre, comme la suite inévitable du crime. L'amour et l'admiration pour les caractères vertueux; la compassion pour les malheureux, et surtout pour les victimes de l'injustice; l'indignation contre les auteurs de leurs maux: tels sont les sentimens que la tragédie excite le plus constamment. En conséquence, quoique les auteurs dramatiques puissent, comme tout autre, manquer à quelques convenances, et ne pas réussir à placer la vertu dans son vrai jour, aucun homme raisonnable ne peut nier que la tragédie ne soit un genre de composition très-moral. Si l'on pouvait observer les impressions qu'ont produites toutes les tragédies qui ont paru, je suis pleinement convaincu que, toute compensation faite, on reconnaîtrait qu'elles ont été favorables à la vertu et aux dispositions

honnêtes ou généreuses. Ainsi le zèle avec lequel quelques hommes pieux se sont élevés contre les amusemens du théâtre, doit avoir été excité uniquement par l'abus qu'on a fait de la comédie ; et il est vrai que souvent cet abus a été tel, qu'il justifie pleinement les censures les plus sévères.

Aristote, pour faire comprendre le but de la tragédie, dit qu'elle est destinée à purger les passions par la pitié et la terreur. Cette expression n'est pas exempte d'obscurité : on y a attaché divers sens, et de grandes discussions se sont élevées à ce sujet entre les commentateurs. Sans nous arrêter à cette controverse, je pense qu'on peut énoncer en moins de mots et plus clairement le but que la tragédie se propose ; elle tend à perfectionner notre sensibilité vertueuse. Si un auteur nous intéresse en faveur de la vertu ; s'il nous apprend à plaindre les malheureux ; s'il nous inspire les sentimens que doit faire naître le spectacle des vicissitudes de la vie ; et si, par l'intérêt même qu'il nous fait prendre aux maux d'autrui, il nous dispose à éviter dans notre conduite certaines erreurs ou certaines fautes ; il a complètement rempli le but moral de la tragédie.

Pour y réussir, il faut d'abord que le poëte fasse choix d'une histoire touchante et propre à intéresser, ensuite qu'il l'expose d'une manière naturelle et probable ; car il faut remarquer que la vraisemblance et le naturel doivent être toujours la base de la tragédie, et qu'ils y sont plus impérieusement requis que dans l'épopée. L'objet du poëte épique est d'ex-

citer l'admiration, en racontant des aventures héroïques; et pour faire naître ce sentiment, il suffit d'un degré de vraisemblance fort inférieur à celui qu'exigent les passions tendres : dans le premier cas, l'imagination exaltée se monte au ton du poëte et admet le merveilleux, sans en être blessée. Mais la tragédie demande une imitation plus exacte de la vie et des actions des hommes; car l'objet qu'elle se propose est moins d'exalter l'imagination que de toucher le cœur, et le cœur est doué d'un tact plus délicat que l'imagination pour juger de la vraisemblance. Il n'y a qu'un moyen d'exciter les passions; c'est de faire sur l'âme les mêmes impressions que font la nature et les choses réelles : ainsi, lorsque le poëte introduit dans la fable de sa tragédie des circonstances étranges et romanesques, il ne manque jamais d'étouffer à sa naissance la passion qu'il veut exciter, et par-là même il prévient l'effet principal que la tragédie tend à produire.

Ce principe, fondé sur la raison la plus claire, exclut de la tragédie le merveilleux employé comme machine, ou l'intervention fabuleuse des dieux : les ombres des morts y ont néanmoins trouvé place, comme ayant une existence fondée sur la croyance populaire, et comme étant propres à accroître dans les scènes tragiques l'impression de terreur. Mais tout dénoûment qui dépend de l'intervention d'une divinité, comme on en trouve plusieurs dans *Euripide*, doit être sévèrement condamné, non-seulement comme grossier et sans art, mais comme détruisant

toute espèce de vraisemblance. Ce mélange de merveilleux dans l'action tragique est incontestablement une tache qui dépare la tragédie ancienne.

Pour fortifier l'impression de vraisemblance, qui est si nécessaire au succès d'une tragédie, quelques critiques recommandent de ne pas prendre pour sujet une fiction pure et tout entière de l'invention du poëte; mais de lui donner pour base une histoire réelle et des faits connus: tels furent en effet la plupart, si ce n'est la totalité, des sujets traités par les tragiques grecs. Cependant je ne puis envisager cette circonstance comme fort importante; l'expérience prouve qu'une histoire feinte, lorsqu'elle est composée avec art, n'est pas moins propre à toucher le cœur qu'une histoire réelle. Pour que nous soyons émus, il n'est nullement nécessaire que les événemens que l'on raconte soient arrivés; il suffit qu'ils aient pu arriver selon le cours ordinaire des choses. Lors même que la tragédie emprunte ses matériaux de l'histoire, elle y mêle plusieurs circonstances fabuleuses; la plupart des lecteurs ignorent ce qu'il y a de faux et de vrai dans le sujet, et ne songent point à s'en informer; ils ne font attention qu'à la vraisemblance, et sont affectés des événemens qui leur paraissent naturels: en conséquence, quelques-unes des tragédies les plus pathétiques sont totalement fondées sur des fictions; comme la *Zaïre* et l'*Alzire* de Voltaire, l'*Orphelin*, *Douglas*, la *Belle Pénitente*, et plusieurs autres.

Soit qu'une tragédie ait pour sujet une histoire feinte ou une histoire réelle, la probabilité des inci-

dens dont elle se compose, et l'intérêt qui en est la suite, dépendent essentiellement de la manière dont cette histoire est traitée et de la liaison qui règne entre ses différentes parties. Pour diriger le poëte à cet égard, les critiques ont établi la règle fameuse des trois unités : il est indispensable d'en discuter l'importance; mais pour le faire avec plus d'avantage, il faut commencer par porter nos regards en arrière, afin de reconnaître l'origine et les progrès successifs de la tragédie : cette recherche jettera du jour sur plusieurs questions liées à ce sujet.

La tragédie, comme tous les arts, a été, dans l'origine, grossière et imparfaite : chez les Grecs, de qui nous avons reçu nos compositions dramatiques, elle ne fut dans l'origine qu'une espèce d'hymne, qu'on avait coutume de chanter aux fêtes de Bacchus; un bouc était la victime qu'on offrait à ce dieu : après le sacrifice, les prêtres et l'assemblée, qui se joignait volontairement à eux, chantaient en l'honneur de Bacchus; et c'est incontestablement du nom de la victime, τράγος, *un bouc*, joint à ᾠδή, *une chanson*, qu'a été formé le mot de *tragédie*.

Ces hymnes, ou poëmes lyriques, étaient chantés tantôt par toute l'assemblée, tantôt par des bandes séparées qui se répondaient alternativement, et formaient ce qu'on appelle un chœur, mêlé de strophes et d'antistrophes. Pour jeter quelque variété dans cette espèce de divertissement, et pour donner aux chanteurs quelque relâche, on imagina d'introduire un personnage qui récitât quelques vers entre les chants. Thespis, qui vécut environ cinq cent trente-six ans

avant l'ère chrétienne, fut l'auteur de cette innovation. Comme elle fut généralement goûtée, Eschyle, qui fleurit cinquante ans après lui, et qu'on peut considérer comme le père de la tragédie, fit un pas de plus; il introduisit un dialogue entre deux personnages ou acteurs; imagina d'y mêler quelque histoire intéressante, et fit monter ses acteurs sur un théâtre orné de décorations analogues au lieu de la scène. Tout ce que ces acteurs débitaient s'appela épisode, ou supplément aux chansons; et les chants du chœur n'eurent plus de rapport aux fêtes de Bacchus, qui leur avaient donné naissance, mais se lièrent à l'histoire représentée par les acteurs : c'est ainsi que le drame commença à prendre une forme régulière, qu'achevèrent de lui donner peu de temps après Sophocle et Euripide. Il est remarquable qu'en si peu de temps la tragédie ait passé, chez les Grecs, de l'état le plus informe à l'état le plus parfait; car Sophocle, le plus grand et le plus correct de tous les poëtes tragiques, florissait vingt-deux ans après Eschyle, et n'était postérieur à Thespis que d'environ soixante-dix ans.

On voit, par ce que je viens de dire, que le chœur fut la base ou le fondement de l'ancienne tragédie : ce n'était pas un simple ornement, ou une invention destinée à perfectionner ce spectacle; au contraire, le dialogue dramatique fut une addition faite au chœur, qui était originairement le fond unique de cette espèce de divertissement. Insensiblement le chœur cessa d'être la partie principale de la tragédie,

il ne fut plus qu'un accessoire ; et enfin, dans la tragédie moderne, il a disparu tout-à-fait : c'est la principale différence que l'on observe entre le théâtre ancien et le théâtre moderne.

Ceci a fait naître une question vivement débattue entre les partisans des anciens et ceux des modernes : *Le drame a-t-il gagné ou perdu à la suppression du chœur ?* On doit d'abord convenir que le chœur avait le double effet de rendre la tragédie plus pompeuse, et plus instructive ou plus morale : c'était toujours la partie de l'ouvrage la plus poétique ou la plus sublime ; et comme elle était chantée avec des accompagnemens de musique, elle devait répandre dans le spectacle une agréable variété et en augmenter l'éclat. D'un autre côté, le chœur donnait en toute occasion des leçons de vertu ; il était toujours composé de personnes que l'on pouvait naturellement supposer présentes à l'action qui se passait sur la scène : c'étaient des habitans du lieu, ou des compagnons de quelqu'un des acteurs principaux, qui par conséquent prenaient quelque intérêt à l'issue de l'action tragique. Cette troupe ou ce chœur qui, au temps de Sophocle, était borné au nombre de quinze personnes, occupait constamment le théâtre pendant le cours de la représentation, entrait en conversation avec les acteurs, prenait part à tout ce qui les intéressait, leur donnait des avis, moralisait sur tous les événemens, et, dans les entr'actes ou intervalles de l'action, entonnait des odes ou chansons dans lesquelles il s'adressait aux

dieux, les invoquait en faveur des personnages vertueux, dont il déplorait les infortunes, et débitait des maximes morales et religieuses (1).

Mais, malgré les avantages que pouvait procurer le chœur, il avait d'autre part tant d'inconvéniens, que les modernes ont eu raison de le supprimer. En effet, si le but principal d'un ouvrage dramatique est d'imiter les actions humaines d'une manière naturelle et probable, il ne faut faire paraître sur la scène que les personnes nécessaires à l'action. L'introduction d'une compagnie nombreuse et étrangère, qui n'est que faiblement intéressée aux divers incidens de la pièce, est en elle-même peu naturelle et

(1) Les fonctions du chœur sur la scène sont décrites ainsi par Horace :

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat ; neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat et hæreat apte.
Ille bonis faveatque et consilietur amice,
Et regat iratos, et amet peccare timentes :
Ille dapes laudet mensæ brevis ; ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis.
Ille tegat commissa ; deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

DE ART. POET. *v.* 193.

Que protecteur des bons, donnant des avis sages,
Le chœur vienne implorer la justice des dieux
Contre les oppresseurs et pour les malheureux :
Qu'il apaise la crainte et la haine fatale ;
Qu'il vante les douceurs d'une table frugale ;
Qu'il célèbre les lois, les vertus et la paix :
Surtout qu'il soit fidèle à garder les secrets.

DARU.

très-gênante pour le poëte : si elle rend le spectacle plus brillant, elle le rend aussi plus froid et moins intéressant, parce qu'il est dès-lors moins ressemblant aux scènes réelles de la vie. Le mélange de la musique ou du chant, dans le rôle du chœur, avec le simple dialogue des autres acteurs, est encore une circonstance défavorable; car elle tend à éloigner toujours plus la représentation de la nature qui doit lui servir de modèle. D'ailleurs le poëte éprouve nécessairement des difficultés sans cesse renaissantes pour arranger son plan, de manière que la présence du chœur, pendant tout le cours de la pièce, ne choque point la vraisemblance. La scène doit être toujours, et souvent en dépit du sens commun, dans un lieu public, où le chœur puisse être censé avoir un libre accès : le chœur est inévitablement témoin de beaucoup de choses qui doivent se passer en secret; il est le confident des personnages de partis opposés qui paraissent successivement sur la scène, et conspirent souvent les uns contre les autres. En un mot, l'obligation d'employer le chœur borne les moyens du poëte et contrarie la nature; elle entraîne un trop grand sacrifice de la vraisemblance dans la conduite de l'action, et les chœurs ont trop l'air d'une décoration théâtrale, pour ne point nuire à l'apparence de réalité qui est si nécessaire toutes les fois qu'il s'agit d'émouvoir les passions. Nous avons vu que, chez les Grecs, la tragédie n'était, dans l'origine, qu'une chanson ou un hymne que le chœur adressait aux dieux : il n'y a donc pas lieu d'être surpris que le chœur se soit si long-temps

maintenu sur le théâtre grec ; mais on peut, je crois, dire, avec assurance, que si le dialogue dramatique, au lieu d'être ajouté au chœur, avait été inventé le premier, on n'aurait jamais songé à y joindre un chœur.

Il y a cependant un usage auquel je pense qu'on pourrait faire servir les chœurs à l'imitation des anciens, et ce serait un moyen de donner au théâtre moderne un nouveau degré de perfection. Au lieu de cette musique insignifiante et souvent mal choisie, dont on amuse l'assemblée dans les entr'actes, on pourrait introduire un chœur dont les chants, quoique entièrement détachés de la pièce, auraient néanmoins, soit par les paroles, soit par l'expression musicale, quelque rapport aux incidens du précédent acte et aux sentimens qu'ils ont dû naturellement exciter. Par cet artifice, on soutiendrait le ton de la passion sans aucune interruption sensible, et on obtiendrait tous les bons effets des anciens chœurs, soit pour diriger les sentimens des spectateurs, soit pour fortifier la moralité de la pièce, sans aucun des inconvéniens attachés à l'emploi du chœur comme personnage, au mélange peu naturel de cet acteur avec ceux qui occupent la scène, et à sa présence au milieu d'eux, presque toujours incommode ou déplacée.

Le coup-d'œil que nous venons de jeter sur l'origine de la tragédie et sur la nature du chœur chez les anciens, ainsi que les réflexions que nous avons faites sur les avantages et les inconvéniens de ce personnage, jetteront quelque jour sur l'examen que nous

allons entreprendre des trois unités, d'*action*, de *lieu* et de *temps*, qui ont été généralement considérées comme essentielles à la fable dramatique.

De ces trois unités, c'est incontestablement l'unité d'action qui est de beaucoup la plus importante : j'en ai expliqué la nature en traitant du poëme épique ; elle consiste dans le rapport que tous les incidens ont à un certain but ou à un certain effet ; d'où il résulte qu'ils se combinent naturellement en un seul tout. Cette espèce d'unité dans le sujet est encore plus essentielle à la tragédie qu'à l'épopée ; car une multitude d'intrigues ou d'actions, entassées dans le court espace de temps qu'admet la représentation tragique, doit inévitablement distraire l'attention, et par conséquent empêcher la passion de naître ou de se développer. Il n'y a donc rien de plus répréhensible dans un poëte tragique, que de réunir dans une même pièce deux actions indépendantes l'une de l'autre : l'effet certain de cette combinaison vicieuse est de tenir l'âme flottante et partagée entre deux intérêts qui se croisent, sans qu'elle puisse jamais se livrer entièrement à aucun des deux. On peut sans doute introduire dans la pièce des intrigues subordonnées ; c'est-à-dire, que les personnages peuvent former des projets ou des desseins divers ; mais il faut que le poëte ait l'art de les faire concourir à l'action principale ; il faut que ces actions subordonnées soient liées au dénoûment et servent à le faciliter. Lorsqu'il se trouve dans un drame une intrigue séparée, indépendante, et qu'on pourrait supprimer sans nuire à son dénoûment,

l'unité est évidemment rompue : de tels épisodes ne sont pas admis dans ce genre de poésie comme dans la poésie épique.

On a, dans le *Caton* d'Addison, un exemple frappant de ce défaut. Le sujet de cette tragédie est la mort de Caton; le caractère de Caton y paraît grand et élevé : l'auteur soutient ce principal personnage avec beaucoup de dignité; mais toutes les scènes d'amour, dans cette tragédie; la passion que les deux fils de Caton ont conçue pour Lucie, et celle de Juba pour la fille de Caton, sont de purs épisodes, qui n'ont aucune liaison avec l'action principale, aucune influence sur son développement. L'auteur, jugeant que son sujet était trop dépourvu d'incidens, a trouvé bon, pour y répandre de la variété, de nous faire connaître, comme en passant, l'histoire des amours de la famille de Caton : par cette addition faite à son principal sujet, il en a rompu l'unité, et a fait un alliage mal assorti d'amour et de galanterie avec les sentimens élevés, et les passions pleines d'esprit public, qui règnent dans le reste du drame, et que cette tragédie était destinée à déployer dans toute leur étendue.

Il faut prendre garde de confondre l'unité d'action avec la simplicité de l'intrigue. Dans la composition dramatique, l'unité et la simplicité sont deux choses fort différentes. L'intrigue est simple, lorsqu'elle ne contient qu'un petit nombre d'incidens; mais elle pourrait être compliquée, ou implexe, comme disent les critiques; c'est-à-dire, qu'elle pourrait présenter un grand nombre de personnages et d'évé-

nemens, sans manquer pour cela d'unité : il suffirait à cet effet que tous les incidens fussent disposés de manière à tendre au but principal de la pièce, et qu'ils y fussent liés d'une manière naturelle. Toutes les tragédies grecques sont non-seulement fidèles à l'unité d'action, mais encore d'une simplicité d'intrigue remarquable, au point qu'elles nous paraissent quelquefois trop nues et dépourvues d'événemens propres à exciter de l'intérêt. Dans l'*OEdipe à Colone* de Sophocle, par exemple, tout le sujet se réduit à ceci : OEdipe, aveugle et dans la misère, erre autour d'Athènes et veut y mourir : son fils Polynice et Créon arrivent en même temps ; l'un et l'autre, séparément et par différens motifs, tâchent d'engager le vieillard a retourner à Thèbes : il s'y refuse. Thésée, roi d'Athènes, lui accorde sa protection, et la mort d'OEdipe termine la pièce. Dans le *Philoctète*, du même auteur, l'intrigue ou la fable n'est guère moins simple. Ulysse et le fils d'Achille s'efforcent d'engager Philoctète souffrant à quitter son île déserte pour aller à Troie avec eux ; Philoctète refuse de céder à leurs instances, jusqu'au moment où Hercule, qui l'a fait dépositaire de ses flèches, descend du ciel et lui ordonne de partir. Quelque simples que soient de tels sujets, quelque arides même qu'ils puissent nous paraître, ils ont été maniés avec tant d'art par Sophocle, qu'ils ont produit les scènes les plus tendres et les plus pathétiques.

Les modernes ont admis dans la tragédie une beaucoup plus grande variété d'événemens ; les passions

s'y sont montrées sous de nouvelles formes ; on a donné aux caractères plus de développement, compliqué l'action et l'intrigue, excité la curiosité, et multiplié le nombre des situations intéressantes. Tout considéré, cette variété est un perfectionnement de l'art ; elle rend le spectacle tragique plus animé et plus instructif ; et, contenue dans de justes bornes, elle ne nuit point à l'unité du sujet. Toutefois le poëte doit prendre garde de sacrifier trop la simplicité en composant la fable de sa pièce ; car s'il la surcharge d'action et d'intrigue, elle devient confuse ou embarrassée, et dès lors elle perd en grande partie son effet. L'*Épouse éplorée* de Congrève, est une tragédie estimable à bien des égards, mais qui pèche en ce point : on peut la citer comme l'exemple le plus frappant du défaut opposé à l'extrême simplicité de l'intrigue des anciennes tragédies ; les incidens s'y succèdent avec trop de rapidité ; la pièce est trop pleine d'événemens ; il est difficile d'en suivre et d'en comprendre la filiation ; et, ce qui est pire encore, la catastrophe ou le dénoûment, qui devrait toujours être clair et simple, s'opère d'une manière embrouillée et peu naturelle.

Ce n'est pas seulement dans la composition générale de la fable que l'unité d'action doit être soigneusement maintenue ; elle doit présider à chacun des actes, à chacune des scènes dans lesquelles la pièce est divisée.

La division de toute espèce de pièce en cinq actes, n'a d'autre fondement que la pratique commune et l'autorité d'Horace :

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula (1).

De Arte poet.

C'est une division purement arbitraire ; il n'y a rien dans la nature de cette espèce de composition, qui détermine ce nombre plutôt que tout autre ; il vaudrait beaucoup mieux qu'on n'en eût fixé aucun et qu'on eût laissé aux poëtes la liberté de diviser chaque pièce en autant de parties ou d'actes que la nature même du sujet leur eût semblé en indiquer. Quel qu'ait été à cet égard l'usage des Romains, la division par actes était tout à fait inconnue aux Grecs : le mot *acte* ne se trouve nulle part dans la *Poétique* d'Aristote, où cet auteur définit avec beaucoup de soin chacune des parties du drame, et établit une division par laquelle il distingue le commencement, le milieu et la fin ; ou, pour me servir de ses propres termes, le *prologue*, l'*épisode* et l'*exorde*. Au vrai, la tragédie grecque était une représentation continue du commencement jusqu'à la fin ; le théâtre n'était jamais vide, et l'on ne baissait jamais la toile ; mais après certains intervalles de temps, tous les acteurs se retiraient, à l'exception du chœur, qui restait sur la scène et chantait. Ces chants du chœur ne divisent pas les tragédies grecques en cinq portions analogues à nos actes ; quoique quelques commentateurs se soient efforcés de les ramener à cette forme, en faisant violence au texte. Il est facile de

(1) « Une bonne tragédie ne doit avoir ni plus ni moins de « cinq actes. »

voir que les intervalles qui séparent les chants du chœur, sont fort inégaux et tout-à-fait irréguliers, adaptés au sujet et à l'occasion ; et que, si on les comptait exactement, ils diviseraient quelquefois la pièce en trois actes, et quelquefois en sept ou huit (1).

Un usage différent a prévalu chez les modernes : on y divise chaque pièce en cinq actes, et à la fin de chaque acte, il y a dans la représentation un repos absolu. Il faut donc que le poëte ait grand soin de faire tomber ce repos à une place convenable ; c'est-à-dire, à un moment où l'action sur la scène doive être naturellement suspendue, et où l'on puisse supposer que se passe tout ce qu'on ne représente pas sur la scène.

Le premier acte doit contenir une exposition claire du sujet : cette exposition doit être faite de manière à exciter la curiosité du spectateur, et à lui faciliter l'intelligence de ce qui doit suivre ; il faut qu'elle lui fasse connaître les personnages qui doivent paraître sur la scène, leurs desseins, leurs intérêts et leur situation au moment où la pièce commence. Une introduction frappante, telle que le discours d'Almérie dans l'*Épouse éplorée*, ou de Lady Randolph dans *Douglas*, produit un effet très-heureux ; mais tous les sujets n'en sont pas susceptibles. Dans les premiers temps de la composition dramatique, on faisait le plus souvent l'exposition du sujet par un

(1) Voyez la dissertation en tête de la traduction de *Sophocle* par Francklin.

prologue, c'est-à-dire, par un seul acteur qui venait informer les spectateurs du sujet, d'une manière directe et détaillée : c'est ainsi que commencent quelques pièces d'*Eschyle* et d'*Euripide*; mais une introduction pareille est tout-à-fait dépourvue d'art, et par cette raison elle est aujourd'hui absolument hors d'usage : c'est par la conversation entre les acteurs mis en scène que le sujet doit être exposé.

A mesure que le drame avance, dans le second, le troisième et le quatrième acte, l'intrigue doit faire de continuels progrès. Le grand objet que le poëte doit avoir en vue est de répandre assez d'intérêt dans son histoire pour que nos passions soient toujours émues ; car dès qu'elles s'attiédissent, le mérite tragique disparaît. Il faut donc qu'il ne nous présente que les personnages nécessaires à l'action, et qu'il place ceux-ci dans des situations intéressantes; qu'il évite les scènes de conversation oiseuse ou de pure déclamation; il faut que l'action marche sans cesse: que l'inquiétude et l'intérêt croissent à mesure qu'elle avance. C'est le grand mérite de Shakespear; ses scènes sont pleines d'action et de sentiment, et non de vains discours. C'est au contraire une faute fréquente chez les tragiques français, de laisser languir l'action pour placer un dialogue long et étudié. Le sentiment, la passion, la pitié, la terreur, doivent régner dans tout le cours d'une tragédie; tout y doit être en mouvement : un incident inutile, une conversation superflue, affaiblissent l'intérêt que l'action fait naître, et rendent le spectateur froid et inattentif.

Le cinquième acte est la place de la catastrophe,

ou du dénoûment de l'intrigue : c'est là que l'on s'attend à se voir déployer tout l'art et le génie du poëte. La première règle relative au dénoûment est qu'il s'opère par des moyens probables et naturels : ainsi tous ceux qui dépendent de quelque déguisement, de quelque rencontre nocturne, de quelque méprise sur les personnes, et d'autres circonstances pareilles, si communes au théâtre et dans les romans, doivent être condamnés comme fautifs et vicieux. En second lieu, la catastrophe doit toujours être simple, dépendre d'un très-petit nombre d'événemens, et rouler sur un petit nombre de personnages : les passions ne sont jamais portées au même degré de chaleur quand elles se partagent entre plusieurs objets, que quand elles se concentrent sur un seul, ou sur un petit nombre ; et leurs mouvemens seront bien plus gênés encore, si les incidens sont tellement compliqués, que l'esprit ait peine à les suivre, quand le cœur devrait être entièrement livré à l'émotion que le poëte veut exciter : j'ai déjà fait remarquer que le dénoûment de l'*Épouse éplorée* pèche contre ces deux premières règles. Enfin le dénoûment d'une tragédie doit être l'endroit de la pièce où dominent par-dessus tout la passion et le sentiment : on doit le sentir s'approcher, par la chaleur qui s'accroît et qui pénètre insensiblement le spectateur. Il ne faut point de longs discours, de froids raisonnemens, de vain étalage d'esprit ou de génie, au milieu de ces événemens imposans et tragiques qui terminent les grandes révolutions de la fortune et de la vie humaine : c'est là, plus qu'ail-

leurs, que le poëte doit se montrer simple, grave, pathétique, et ne parler que le langage de la nature.

Les anciens aimaient surtout les dénoûmens qui s'opèrent par une reconnaissance (1); c'est-à-dire par une scène où l'on découvre qu'une personne n'est pas celle pour qui on l'avait prise. Quand une scène de ce genre est conduite avec art, et placée dans une situation critique, elle produit un grand effet. Telle est la fameuse reconnaissance, qui fait le fond du sujet de l'*OEdipe roi* de Sophocle : c'est sans contredit, de toutes celles qui ont été employées au théâtre, la plus propre à tenir en suspens l'âme du spectateur, à la remplir d'agitation et de terreur. Parmi les modernes, deux des plus belles reconnaissances que l'on puisse citer sont celles de la *Mérope* de Voltaire, et du *Douglas* de Home : elles sont l'une et l'autre de vrais chefs-d'œuvre en ce genre.

Il n'est pas essentiel à la tragédie de finir par une catastrophe malheureuse : il peut y avoir dans le cours de la pièce assez d'agitation et d'angoisse, assez d'émotions tendres et compatissantes, causées par les dangers et les souffrances des personnages vertueux ; quoiqu'à la fin de la pièce les gens de bien soient heureux, et que le succès couronne leurs entreprises : ce système laisse par conséquent au génie de la tragédie un assez vaste champ ; aussi voyons-nous que l'*Athalie* de Racine, et plusieurs des plus belles pièces de Voltaire, comme *Alzire*, *Mérope*, l'*Orphelin de la Chine*, ainsi que quelques tragédies

(1) *Anagnorisis*.

anglaises, à la vérité en petit nombre, ont un dénoûment heureux : mais en général l'esprit de la tragédie, et particulièrement de la tragédie anglaise, incline plutôt à laisser en finissant une impression de douleur vertueuse, plus pleine et plus forte, sur le cœur des spectateurs.

Il s'offre ici naturellement une question, intimement liée à notre sujet, et qui a exercé la pénétration de plusieurs critiques philosophes. *Comment se fait-il que les émotions douloureuses, qu'excite la tragédie, soient pour l'âme une source de plaisir ? La douleur de l'âme n'est-elle pas, par sa nature, un sentiment pénible ? Certaines représentations dramatiques n'affligent-elles pas réellement les spectateurs ? Ne voit-on pas couler leurs larmes ? Et cependant, tandis que l'impression de ce qu'ils ont souffert subsiste encore dans leur âme, ils accourent en foule pour renouveler leur douleur !* La question n'est pas exempte de difficulté, et des hommes ingénieux y ont répondu de différentes manières (1). Voici la réponse qui me paraît la plus claire et la plus satisfaisante : Telle est la constitution sage et bienfaisante de notre nature, que l'exercice de toutes les passions ou affections sociales est accompagné d'un sentiment de plaisir. Rien n'est plus doux et

---

(1) Voyez Dr. Campbell, *Phil. of rhet.* (la Philosophie de la rhétorique), liv. I, ch. XI, où l'auteur rend compte des hypothèses de divers critiques sur ce sujet, et en propose une, qu'en général j'adopte. — Voyez aussi lord Kaime, *Essays*, etc. (c'est-à-dire, *Essais sur les principes de la morale*, *Essai* I.); et l'*Essai sur la tragédie*, de David Hume.

plus agréable que l'amour et l'amitié. Toutes les fois qu'un homme prend un vif intérêt au bonheur de ses semblables, cette disposition de l'âme ne manque point de produire en elle une satisfaction intérieure. La pitié ou la compassion en particulier a été destinée, dans des vues pleines de sagesse, à être un de nos plus puissans instincts ; elle a pour nous un attrait irrésistible : à la vérité cette affection doit nécessairement produire une impression douloureuse, parce qu'il y entre un sentiment de sympathie avec la personne souffrante ; mais comme elle se compose essentiellement de bienveillance et d'amitié, elle participe à la nature agréable de ces affections. Le cœur est animé de sentimens d'humanité et d'amour, en même temps qu'il est déchiré par les maux de ceux avec lesquels il sympathise ; et le plaisir, que procurent ces émotions douces et tendres, prédomine tellement dans le mélange, il contrebalance si puissamment la douleur, qu'en tout il en résulte un état de l'âme agréable. Il faut ajouter à cela, que le plaisir, qui est l'effet immédiat de l'exercice des affections bienveillantes et sympathiques, s'accroît en ce cas par l'approbation intime de nous-mêmes ; nous nous félicitons d'éprouver des affections louables, et de partager, comme nous le devons, les afflictions de nos semblables. D'ailleurs, dans la tragédie, d'autres circonstances contribuent à diminuer ce que la sympathie a de pénible, et à augmenter la satisfaction qu'elle produit : notre douleur est soulagée en partie par la pensée que sa cause n'a rien de réel ; et d'un autre côté nous jouissons des charmes

de la poësie, de la convenance qui règne dans les sentimens et le langage, enfin de la beauté de l'action tragique. Il me semble que le concours de ces causes explique d'une manière satisfaisante le plaisir que la tragédie procure, malgré les sentimens douloureux qu'elle fait naître. Il est bon toutefois d'observer que, comme il y a toujours dans ce plaisir un mélange de douleur, la représentation d'incidens horribles peut faire croître cette douleur au point de révolter l'imagination, et de nous faire repousser la lecture ou le spectacle de pareilles tragédies.

Après avoir traité de la conduite du sujet dans tous les actes de la tragédie, je passe à la conduite des différentes scènes dont les actes sont composés.

L'arrivée d'un nouveau personnage sur le théâtre forme ce qu'on appelle une nouvelle scène; ces scènes ou conversations successives doivent être unies et liées étroitement les unes aux autres : c'est dans cette liaison que consiste en grande partie l'art de la composition dramatique; et pour réussir à cet égard, il y a deux règles essentielles à observer.

La première est que, durant le cours d'un acte, la scène ne soit jamais vide, pas même pour un instant; c'est-à-dire, que les personnages qui paraissent dans une scène, ou dans une de ces conversations dont nous venons de parler, ne doivent jamais se retirer tous à la fois, pour faire place à d'autres personnages qui recommencent une nouvelle scène indépendante de la première : il en résulterait une lacune, ou une interruption totale dans la représentation, qui mettrait réellement fin

à l'acte ; car dès que la scène est vide, l'acte est terminé. Les tragiques français observent très-exactement cette règle ; mais les auteurs anglais, soit comiques, soit tragiques, y font rarement attention ; leurs personnages se succèdent sur la scène d'une manière si peu suivie, il y a si peu de liaison entre les scènes, que leurs pièces pourraient aussi bien se diviser en dix ou douze actes qu'en cinq.

La seconde règle, que les écrivains anglais n'observent pas beaucoup mieux que la précédente, prescrit qu'aucun acteur n'entre ou ne sorte, sans un motif apparent pour faire l'un ou l'autre. Rien n'est plus gauche et plus contraire à l'art, que de faire paraître un acteur sans qu'on aperçoive aucune raison de sa présence, si ce n'est que le poëte en avait besoin précisément en ce moment-là ; ou de le faire sortir sans autre motif que le bon plaisir de l'auteur qui n'avait plus rien à lui faire dire : c'est employer les personnages du drame exactement comme des marionnettes attachées au fil de fer, et prêtes à se montrer dès que le bateleur les appelle. Au contraire la perfection du drame consiste à faire en sorte qu'à la représentation tout se passe, autant qu'il est possible, comme se passeraient des événemens et des conversations réelles, si nous pouvions en être témoins, en pénétrer les plus secrets détails, observer constamment ceux qui y prennent part, les voir aller et venir, et connaître parfaitement d'où ils viennent, où ils vont, et quel dessein les occupe.

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici est relatif à l'unité de l'action dramatique. Pour rendre cette unité d'action

plus complète, les critiques y ont ajouté les deux autres unités, de temps et de lieu, dont l'observation stricte est plus difficile et peut-être moins nécessaire. L'unité de lieu exige qu'on ne change point le lieu de la scène, et que l'action qui fait le sujet de la pièce se passe, tout entière et jusqu'à la fin, dans l'endroit où elle a commencé. L'unité de temps, prise dans un sens strict, exige que la durée de l'action ne surpasse pas celle de la représentation. Cependant Aristote semble donner au poëte un peu plus de liberté, et permettre d'étendre la durée de l'action jusqu'à la longueur d'un jour entier.

Le but de ces deux règles est d'éviter, autant qu'il est possible, de surcharger l'imagination des spectateurs de circonstances invraisemblables, et de rapprocher l'imitation de la réalité. Il faut observer que, sur le théâtre des Grecs, la forme des représentations dramatiques exigeait des anciens tragiques une observation de ces unités plus stricte que celle qui est imposée aux auteurs qui travaillent pour nos théâtres modernes. J'ai fait voir qu'une tragédie grecque était, du commencement jusqu'à la fin, une représentation continue et non interrompue. Il n'y avait point de division d'actes; point de pauses ou d'intervalles correspondant à nos entr'actes; la scène n'était jamais vide; elle était toujours occupée, ou par les acteurs, ou par le chœur. Il résultait de là que l'imagination n'avait aucun secours qui pût l'aider à franchir les bornes de temps et de lieu, assignées par la représentation; à peu près comme elle

n'en a point au théâtre moderne, pour sortir de ces bornes pendant la durée d'un seul et même acte.

Mais l'usage de suspendre totalement le spectacle, pendant quelques instans, entre les actes, a opéré un changement important à cet égard : il a donné à l'imagination plus de latitude, et a rendu moins nécessaire d'observer à la rigueur les anciennes limitations de temps et de lieu. Comme l'action est interrompue, le spectateur n'a pas besoin d'un grand effort pour supposer que chaque entr'acte dure quelques heures, ou pour imaginer qu'il passe lui-même d'un appartement à un autre dans le même palais, d'un quartier à un autre quartier de la même ville. On ne doit point, par conséquent, sacrifier à l'observation rigoureuse de ces unités, des beautés d'un ordre supérieur dans l'exécution du plan dramatique, ou certaines situations pathétiques qui ne peuvent avoir lieu qu'en sortant de cette étroite enceinte.

On aperçoit évidemment, dans les anciennes compositions dramatiques, les efforts des poëtes pour vaincre les difficultés que leur opposaient les unités, alors indispensables. Comme la scène ne pouvait point changer, ils étaient forcés de la placer dans la cour d'un palais, ou dans une place publique, où tous les personnages de la pièce pussent également avoir accès ; il en résultait plusieurs invraisemblances, par l'obligation de représenter dans un lieu public des scènes qui auraient dû n'avoir que peu de témoins, ou se passer dans l'intérieur d'un appartement. La courte durée,

qui était prescrite à l'action, produisait des invraisemblances analogues : les incidens étaient entassés d'une manière peu naturelle ; et il serait facile de citer plusieurs exemples d'événemens, qui, dans les tragédies grecques, sont censés ne durer qu'autant qu'un chant du chœur, et qui doivent nécessairement avoir employé plusieurs heures consécutives.

Mais, quoiqu'il paraisse convenable d'affranchir les poëtes modernes d'un assujettissement trop absolu à ces deux unités dramatiques, il ne faut pas oublier que cette liberté doit avoir des bornes. Des changemens fréquens et brusques, de temps ou de lieu, qui font passer le spectateur d'une ville, ou même d'un pays, à un autre, ou qui supposent que, durant le cours d'une représentation, il s'écoule plusieurs jours ou plusieurs semaines, sont des libertés excessives qui blessent l'imagination, donnent au drame un air romanesque, s'éloignent entièrement de la nature, et doivent par conséquent être évitées par tous les écrivains dramatiques qui aspirent au mérite d'une composition pure et correcte. En particulier, il ne faut jamais oublier que ce n'est qu'à la faveur des entr'actes que le poëte jouit de quelque liberté à l'égard des unités de temps et de lieu. Dans le cours d'un acte, elles doivent être strictement observées ; c'est-à-dire que, pendant la durée de l'acte, la scène ne doit point changer, et le temps ne doit pas être supposé plus long que celui de la représentation de cet acte. C'est une règle qu'observent très-exactement les tragiques français ; l'enfreindre, comme font souvent les anglais ; changer le lieu de la scène

et la transporter ailleurs au milieu de l'acte, annonce un grand défaut de correction : c'est aussi le vrai moyen de détruire tout l'effet de la division de la pièce en un certain nombre d'actes. Le *Caton*, de M. Addison, est supérieur à la plupart des tragédies anglaises, par la régularité de sa composition. Cet auteur s'est assujetti à la durée d'un jour, et a rigoureusement maintenu l'unité de lieu. La scène ne change point ; toute l'action se passe à Utique, dans la salle de la maison de Caton.

En général, plus le poëte peut rapprocher la représentation dramatique et toutes ses circonstances de l'imitation exacte de la nature et de la vie réelle, plus l'impression qu'il produit est forte et complète. La vraisemblance, comme je l'ai observé en commençant cette leçon, est tout-à-fait essentielle à l'action tragique, et ce qui la contrarie nous choque toujours : c'est ce qui donne de l'importance à la règle des unités, et fait qu'on doit les observer, autant qu'on le peut, sans sacrifier des beautés d'un ordre supérieur. Ce n'est pas, comme on l'a quelquefois prétendu, que les unités de temps et de lieu en imposent au spectateur, au point de lui persuader la réalité de ce qui se passe sur la scène, ou que la violation de ces unités rompe le charme et lui découvre la fiction ; l'illusion ne peut aller jusque-là. Le spectateur ne se croit pas transporté à Athènes ou à Rome, lorsqu'il voit un Grec ou un Romain paraître sur le théâtre : il sait que tout ce qu'il voit n'est qu'une imitation ; mais il exige que cette imitation soit faite avec art et avec vraisemblance. Le

plaisir qu'il y trouve, l'intérêt que cette histoire feinte lui inspire, dépendent entièrement de cette perfection dans l'imitation. Ainsi l'imagination du spectateur se prête à l'illusion, et tâche d'aider en quelque sorte l'imitation, en s'appuyant sur la vraisemblance; et le poëte, qui la blesse par des circonstances improbables ou par une imitation grossière et dépourvue d'art, prive le spectateur du plaisir qu'il attend, le choque et le contrarie : c'est à quoi se réduit tout le mystère de l'illusion théâtrale.

LEÇON XLVI.

DE LA TRAGÉDIE; TRAGÉDIE GRECQUE, FRANÇAISE ET ANGLAISE.

Après avoir traité de l'action dramatique de la tragédie, je passe aux caractères les plus propres à y figurer. Quelques critiques ont pensé que la nature de la tragédie exigeait, dans ses principaux personnages, un caractère ou un rang illustre, parce que, suivant eux, les souffrances et les infortunes des personnages illustres ou d'un haut rang frappent plus vivement l'imagination, et font sur le cœur une impression plus forte que celles des simples particuliers; mais cette observation est plus spécieuse que solide: elle est réfutée par les faits, car les malheurs de Desdemona, de Monimia et de Belvidera, nous intéressent autant que si elles étaient des princesses ou des reines. La dignité de la tragédie exige, à la vérité, qu'il n'y ait rien de bas ou d'ignoble dans la situation des personnages qu'elle emploie; mais elle ne demande rien de plus; leur haut rang peut rendre le spectacle plus imposant, et donner en apparence plus d'importance au sujet; mais il contribue fort peu à le rendre intéressant ou pathétique. Ces dernières qualités dépendent entièrement de la nature de la fable tragique, de l'art

avec lequel le poëte l'expose, et des sentimens qu'elle suggère. Dans toutes les classes et dans tous les rangs, les relations de père, de mari, de fils, de frère, d'amant ou d'ami, sont le fondement de ces situations touchantes qui excitent dans le cœur de l'homme des mouvemens de sensibilité en faveur de son semblable.

Le caractère moral des personnages mis en scène a beaucoup plus d'importance que la situation extérieure dans laquelle le poëte les place. Il doit donner sa principale attention à peindre ses personnages, et à arranger les incidens qui les concernent, de manière à faire sur les spectateurs des impressions favorables à la vertu et à la confiance dans les sages dispensations de la Providence. Il n'est pas nécessaire pour cela d'observer au dénoûment ce qu'on nomme la *justice poétique*. Il y a long-temps que la tragédie a secoué cette entrave. En effet, son but est de nous inspirer de la compassion pour la vertu malheureuse, et d'offrir une imitation probable de la vie humaine, où souvent les calamités sont le partage des gens de bien, et où un mélange de biens et de maux est la portion commune à tous. L'auteur doit néanmoins éviter certaines représentations de la vie humaine, qui seraient de nature à faire horreur ou à inspirer de l'aversion pour la vertu. Quoiqu'il faille sans doute montrer des personnes innocentes exposées à souffrir, il faut que leurs souffrances soient accompagnées de circonstances qui rendent la vertu aimable et respectable, et qui présentent le sort de ces gens de bien malheureux, comme étant pré-

férable en somme à celui des méchans qui ont eu sur eux l'avantage. Les remords du crime doivent toujours être représentés comme plus cruels que tous les maux dont les méchans peuvent accabler les gens de bien.

Les observations d'Aristote, sur les caractères qui conviennent à la tragédie, sont très-judicieuses : il pense que les caractères sans mélange, c'est-à-dire, absolument bons ou absolument mauvais, ne sont pas les plus convenables. Les malheurs qu'éprouvent les uns, n'étant point mérités, nous choquent et nous blessent, et les souffrances des autres n'excitent aucune pitié. Les caractères mixtes, tels que sont réellement ceux qu'on rencontre dans la vie, fournissent les moyens les plus sûrs et les plus faciles d'exposer les vicissitudes de la vie, sans aucun danger pour la morale ; ce sont aussi ceux qui nous intéressent le plus vivement, parce qu'ils laissent apercevoir des émotions et des passions que nous avons tous éprouvées. Lorsque de tels personnages sont entraînés dans le malheur par les vices d'autrui, le sujet peut être très-pathétique ; mais il est toujours plus instructif lorsque celui qui souffre a été lui-même la cause de son infortune, ou lorsque cette infortune est l'effet de la violence de ses passions, ou de quelque faiblesse attachée à la nature humaine. Ces sujets ont le double avantage de nous disposer à éprouver un sentiment profond de sympathie pour la personne souffrante, et de nous donner d'utiles avertissemens pour notre propre conduite.

D'après ces principes, je suis surpris que l'histoire d'OEdipe ait été mise par tous les critiques au rang

des sujets les plus propres à la tragédie, et qu'elle ait été si souvent reproduite sur le théâtre, non-seulement par Sophocle, mais par Corneille, et par Voltaire. Un homme innocent, doué même en général d'un caractère vertueux, sans aucun crime de sa part, ni même de la part d'aucun autre, par pure fatalité, par l'effet d'un aveugle hasard, est entraîné dans une suite d'épouvantables calamités. Dans une rencontre purement fortuite, il tue son père sans le connaître; il épouse ensuite sa propre mère; et quand il vient enfin à reconnaître qu'il est incestueux et parricide, il est en proie à un mouvement de fureur, et meurt dans l'état le plus déplorable. Un tel sujet est plus fait pour exciter l'horreur que la pitié: traité comme il l'est par Sophocle, il produit les plus fortes émotions tragiques; mais il n'offre point d'instruction; il n'éveille dans l'âme aucune tendre sympathie; il ne laisse aucune impression favorable à l'humanité ou à la vertu.

On ne peut s'empêcher de reconnaître que les sujets des anciennes tragédies grecques étaient fondés trop souvent sur la fatale destinée et sur des infortunes absolument inévitables: ils étaient trop chargés d'histoires d'oracles et de fables relatives à la vengeance des dieux: il en résultait plusieurs incidens fort tristes et vraiment tragiques, mais purement tragiques, plutôt qu'utiles et d'une application morale. On en voit des exemples dans les *Deux OEdipes* de Sophocle, dans l'*Iphigénie en Aulide*, dans l'*Hécube* d'*Euripide*, et dans plusieurs autres pièces semblables. Dans le cours du drame, on rencontre

plusieurs sentimens ou maximes d'une saine morale ; mais l'instruction fournie par la fable de ces tragédies se réduit presque à inspirer le respect pour les dieux et la soumission aux décrets du destin. La tragédie moderne, en donnant aux passions un plus vaste champ, a beaucoup étendu ses vues, et porte plus haut ses regards : elle s'est proposée de montrer aux hommes les suites d'une mauvaise conduite ; les funestes effets de l'ambition, de la jalousie, de l'amour, du ressentiment et des autres passions, lorsqu'elles sont mal dirigées, ou abandonnées sans frein à leur violence. Othello, poussé par la jalousie à assassiner son épouse innocente ; Jaffier, engagé dans une conspiration, par le ressentiment et le besoin, livré ensuite aux remords et entraîné à sa perte ; Siffredi, par la supercherie qu'il emploie dans des vues de bien public, causant lui-même la destruction de tout ce qui lui est cher ; Calista, séduite et engagée dans une intrigue criminelle, qui la précipite, elle, son père et tous ses amis, dans la situation la plus affreuse ; tels sont les exemples que la tragédie moderne présente à nos regards, et par lesquels elle nous fait sentir combien il est essentiel de gouverner nos passions et de les soumettre au frein.

De toutes les passions qui fournissent des matériaux à la tragédie, celle qui joue le plus grand rôle sur le théâtre moderne, c'est l'amour. Sur le théâtre ancien, cette passion était en quelque sorte inconnue. A peine en est-il fait mention dans un petit nombre de tragédies anciennes ; et je ne m'en rappelle qu'une

dont elle fasse le sujet ; c'est l'*Hippolyte* d'Euripide. Cela tient aux mœurs nationales des Grecs, et à la séparation des sexes qui était établie chez eux beaucoup plus qu'elle ne l'est chez les nations modernes; peut-être aussi à l'usage des anciens qui ne permettait point aux femmes de monter sur le théâtre. On ne saurait voir aucune raison pour exclure l'amour du théâtre ; mais on peut demander s'il est juste et convenable que cette passion y règne d'une manière absolue, et soit, comme dans la tragédie moderne, le ressort presque unique de l'intrigue. Voltaire, aussi bon critique que bon poëte, s'élève hautement et avec force contre cet abus qui dégrade la dignité de la tragédie en resserrant ses limites : et véritablement le mélange perpétuel des scènes amoureuses avec les grandes et importantes révolutions de la fortune humaine, qui sont le véritable objet de la tragédie, tend à donner à celle-ci un air de galanterie qui ne lui sied pas, et la présente comme une composition destinée au simple amusement d'une jeunesse frivole. L'*Athalie* de Racine, la *Mérope* de Voltaire, le *Douglas* de M. Home, ont suffisamment démontré que, sans le secours de l'amour, la tragédie peut produire tous les grands effets qu'elle a en vue.

Il paraît au moins bien prouvé que, quand l'amour est employé dans une tragédie, il faut qu'il y domine, et que l'action principale en dépende : ce doit être cette espèce d'amour qui a toute la force et la majesté d'une passion, et qui entraîne les suites graves et importantes; car rien ne produit un plus mauvais

effet, et ne tend plus à dégrader la tragédie que le mélange d'une frivole intrigue d'amour aux passions nobles et héroïques ; intrigue, qui ne semble introduite dans la pièce que comme une sorte de fade assaisonnement. Le mauvais effet de ce mélange est très-visible dans le *Caton* d'Addison, comme je l'ai déjà fait remarquer, et dans l'*Iphigénie* de Racine.

Quand le poëte tragique a disposé son sujet et fait choix de ses personnages, l'objet, qui doit fixer son attention, est la convenance des sentimens ; c'est-à-dire, qu'il doit faire en sorte que les sentimens soient toujours assortis aux caractères de ceux à qui il les attribue, et à la situation dans laquelle il les place. La nécessité d'observer cette règle générale est si évidente, qu'il serait superflu d'y insister : c'est surtout dans les endroits pathétiques qu'elle offre à la fois plus d'importance et plus de difficulté. La tragédie est la région des passions : on n'y vient que pour être ému. En vain le poëte sera-t-il judicieux dans l'ordonnance de sa pièce, moral dans ses vues, élégant dans son style ; s'il échoue dans le pathétique, il n'aura point l'espèce de mérite qu'on attend de lui ; nous sortirons de sa pièce glacés et mécontens, sans aucun désir de la voir une seconde fois.

Le talent de peindre les passions, avec assez de justesse et de vérité pour faire éprouver aux spectateurs une sympathie vraie et complète, est une prérogative de génie réservée à un petit nombre d'écrivains. Ce talent suppose dans le poëte une sensibilité ardente et soutenue ; la faculté d'entrer dans le caractère qu'il trace, de s'en pénétrer pro-

fondément, de revêtir ses sentimens, de devenir pour un moment la personne même qu'il veut peindre ; car, comme je l'ai souvent observé, il est impossible de parler le langage de la passion sans la ressentir : c'est parce que l'émotion réelle n'existe pas, ou parce qu'elle s'éteint, que l'on voit échouer tant de poëtes tragiques dans l'expression des sentimens pathétiques.

Jamais, par exemple, un homme, livré à la colère, ou aux vives angoisses de l'âme, ou à toute autre passion violente, ne s'occupe à décrire ce qu'il sent, ou à dire à quoi il ressemble. En aucun temps ce langage n'a été ni ne sera celui d'une âme profondément émue : c'est le langage d'un homme qui observe et décrit l'état de la personne passionnée, ou le langage de la personne passionnée elle-même, lorsque sa passion s'est calmée et qu'elle raconte ce qu'elle a éprouvé pendant qu'elle était sous son influence. Cependant cette espèce de description secondaire est souvent employée par les poëtes tragiques au lieu du langage naturel et primitif de la passion. Dans le *Caton* de M. Addison, Lucie avoue à Porcius l'amour qu'elle a pour lui, et joint à cette déclaration le serment solennel de ne pas l'épouser dans l'état où est leur commune patrie. Porcius reçoit cet arrêt inattendu avec un mouvement violent de surprise et de douleur ; c'est du moins ce que l'auteur voudrait nous persuader : mais comment exprime-t-il ces sentimens qui sont censés l'agiter ? « Immobile d'étonnement, « je fixe mes regards sur toi ; comme un homme « frappé de la foudre, haletant, glacé, ouvre encore

« des yeux mourans, et bientôt n'offre plus qu'un « triste monument de la colère du ciel (1). » C'est toute la réponse qu'il fait à Lucie. Maintenant je demande si jamais, depuis la création du monde, un homme, frappé d'étonnement et abîmé de douleur, a usé d'une expression pareille? C'est une manière de décrire sa situation qui, dans la bouche d'un autre, serait véritablement très-belle. Rien ne serait mieux dit dans la bouche d'un témoin de cette scène qui en ferait le récit. « Immobile d'étonne- « ment », dirait-il, « il fixa ses regards sur elle; « comme un homme frappé de la foudre, hale- « tant, etc. (2). » Mais celui qui éprouve lui-même ces sentimens ne les exprime pas ainsi : il leur donne l'essor; il implore la pitié; il insiste sur la cause de sa douleur et de sa surprise : jamais il ne songe à décrire sa propre personne et ses regards, ou à nous faire comprendre, à l'aide d'une comparaison, à quoi il ressemble. Cette manière de représenter les passions ne vaut pas mieux en poésie que ne vaudrait en peinture un écriteau, sortant de la bouche d'une figure, pour nous avertir qu'elle représente un homme étonné ou en proie à la douleur.

---

(1) *Fix'd in astonishment, I gaze upon thee,*
Like one just blasted by a stroke from Heav'n,
Who pants for breath, and stiffens yet alive
In dreadful looks; a monument of wrath.

(2) *Fix'd in astonishment, he gaz'd upon her,*
Like one just blasted by a stroke from Heav'n,
Who pants for breath, etc.

Dans d'autres occasions, où les poëtes n'emploient pas pour peindre la passion cette espèce de langage descriptif, il leur arrive souvent d'avoir recours à des pensées forcées et hors de nature, pour exagérer les sentimens des personnes qu'ils veulent nous présenter comme vivement émues. Quand Osmin, dans l'*Épouse éplorée*, se voit séparé d'Almérie, il se plaint, dans un long soliloque, de ce que ses yeux ne peuvent apercevoir que les objets présens, et regrette qu'ils n'aient pas la faculté de voir encore Almérie, quoiqu'elle soit partie. Quand Jeanne Shore, dans la tragédie de M. Rowe, au sein de la plus violente affliction, rencontre son mari, et apprend qu'il lui a accordé son pardon, elle invoque la pluie pour qu'elle lui prête ses gouttes; elle demande aux sources toutes leurs eaux pour alimenter ses larmes : dans ces passages, nous voyons clairement que ce n'est pas Osmin et Jeanne Shore qui parlent; mais bien le poëte seul, qui, au lieu de revêtir les sentimens de ceux qu'il met en scène, et de parler comme ils auraient parlé réellement dans la situation où il les représente, tourmente son imagination, aiguillonne son génie, pour trouver quelque expression d'une force et d'une vivacité peu communes.

Si l'on fait attention à la manière dont s'expriment les personnes qui sont sous l'influence d'une passion réelle, on verra que leur langage est toujours simple et uni; abondant en figures qui expriment le trouble de l'âme et ses mouvemens impétueux, plein d'interrogations, d'exclamations, d'apostrophes; mais sans aucun mélange de ces figures de pur ornement, qui

annoncent le dessein de donner au discours de la pompe et de l'éclat; jamais on ne trouve rien de subtil ou d'étudié dans l'expression d'une passion réelle: les pensées qu'elle suggère sont toujours celles qui se présentent d'elles-mêmes, sans aucun apprêt; et qui naissent immédiatement de l'objet qui l'a excitée. La passion ne raisonne pas, ne réfléchit pas, à moins qu'elle ne commence à se calmer; elle n'emploie ni les déclamations, ni les longs discours; ses phrases sont presque toujours courtes et interrompues; conformes aux émotions violentes et brusques de l'âme.

Si l'on applique ces principes, qui semblent fondés sur la nature, aux tragédies françaises, on les trouvera souvent défectueuses : quoiqu'elles réunissent plusieurs genres de mérite, quoique souvent elles réussissent très-bien à exciter les émotions douces et tendres, en général, elles échouent dans le haut pathétique; leurs discours passionnés dégénèrent trop souvent en de longues déclamations; il y a trop de raisonnement et de délicatesse; trop de pompe, trop de beautés étudiées; elles produisent une faible impression ou une image de la passion, et non une forte et vive sympathie.

Sophocle et Euripide ont bien mieux réussi dans cette partie de l'art tragique. Dans leurs scènes pathétiques, il n'y a point de vaine délicatesse, ni de sentimens outrés; c'est la nature qu'ils font parler, dans son langage simple et expressif; aussi dans les grandes occasions touchent-ils toujours vivement le cœur (1).

(1) Rien, par exemple, de plus touchant et de plus pathé-

C'est encore le grand mérite de Shakespear, et celui qui a le plus contribué à maintenir depuis si long-temps ses ouvrages dans la faveur publique, malgré leurs nombreux défauts ; il est plus fidèle qu'aucun autre écrivain au vrai langage de la nature dans l'expression de la passion ; il nous fait entendre ce langage dans toute sa pureté native et sans l'altérer par l'art ; lui seul nous pourrait fournir plus d'exemples de ce genre de beautés, que tous les autres poëtes tragiques ensemble : je me bornerai à la superbe scène de Macbeth, où Macduff apprend que sa femme et ses enfans ont été égorgés pendant son absence ; les émotions qui se succèdent en lui, d'abord celle de la douleur, ensuite celle du plus furieux ressentiment contre Macbeth, sont décrites avec tant de vérité, que le cœur le plus froid ne peut

---

tique, que tout ce que Médée, dans Euripide, dit à ses enfans lorsqu'elle a pris la résolution de les faire périr ; et rien de plus naturel, que les combats intérieurs auxquels le poëte la montre livrée.

> Φεῦ, φεῦ, τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα ;
> Τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων ;
> Αἶ, αἶ · τί δράσω ; καρδία γὰρ οἴχεται,
> Γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.
> Οὐκ ἂν δυναίμην · χαιρέτω βουλεύματα
> Τὰ πρόσθεν. Eurip.

« Ah ! mes enfans, pourquoi tournez-vous vos regards sur « moi ? Pourquoi me souriez-vous pour la dernière fois ? « Dieux ! que ferai-je ? Je sens, ô mes amies, je sens mon « cœur défaillir, en voyant se fixer sur moi ces yeux où « brille l'innocence. . . . . Non, je ne puis. Loin de moi « mes anciens projets, etc. »

se défendre de les partager, et que l'imagination la plus ardente ne peut rien concevoir de plus expressif, ou qui peigne mieux la nature.

Quant aux maximes et aux réflexions morales, il est évident qu'il ne faut pas qu'elles reviennent trop fréquemment dans les tragédies; elles perdent leur effet, quand elles sont répandues hors de propos et avec profusion; elles donnent à la pièce un ton déclamatoire et pédantesque : ce défaut est frappant dans les tragédies latines attribuées à Sénèque, qui ne sont presque autre chose qu'un recueil de déclamations et de sentences morales, assaisonnées de bel esprit, et ornées de tous les faux brillans qu'autorisait le goût du siècle.

Je ne crois pas cependant que les réflexions morales doivent être totalement bannies de la tragédie; elles ajoutent à sa dignité, lorsqu'elles sont placées à propos, et souvent elles sont extrêmement naturelles. Lorsqu'un homme éprouve quelque revers extraordinaire; lorsqu'il contemple, dans autrui ou en lui-même, les vicissitudes de la fortune, ou, en général lorsqu'il se trouve placé dans une situation critique, des réflexions sérieuses et morales viennent naturellement s'offrir à sa pensée, lors même qu'il n'est pas d'une vertu rare et éminente. Dans ces occasions-là, presque tous les hommes sont disposés à penser et à parler d'une manière sérieuse; c'est le ton naturel de l'âme : ainsi le poëte tragique ne doit pas négliger de profiter de ces situations, pour servir les intérêts de la vertu. Dans Shakespear, par exemple, le monologue du cardinal Wolsey sur sa

chute, dans lequel il fait aux grandeurs un éternel adieu, et les avis qu'il donne ensuite à Cromwell, sont très-naturels dans la situation où il se trouve ; ils plaisent au lecteur et l'émeuvent, ils sont à la fois instructifs et touchans. Le mérite du *Caton* de M. Addison consiste en grande partie dans la tournure morale des pensées et des sentimens. J'ai eu occasion, dans cette leçon et dans la précédente, de relever quelques défauts de cette pièce ; et il est certain qu'elle n'est remarquable ni par la chaleur de la passion, ni par la perfection du plan : mais il ne s'ensuit pas qu'elle manque totalement de mérite ; elle a toujours obtenu beaucoup d'estime par la pureté et la beauté du langage, par la dignité du caractère de Caton, par l'esprit public qui y règne, et par tous les sentimens vertueux dont elle est remplie : elle a acquis par-là une réputation très-honorable, tant en Angleterre que chez les nations étrangères.

Le style et la versification de la tragédie doivent être libres, faciles et variés : nos vers blancs réunissent ces divers avantages ; ils ont toute la majesté nécessaire pour élever le style ; ils s'adaptent facilement au genre simple et familier ; ils sont susceptibles d'une grande variété dans la cadence ; enfin ils sont affranchis de la gêne et de la monotonie de la rime : et c'est particulièrement la monotonie, que le poëte tragique doit être attentif à éviter. Si son style est toujours au même degré d'élévation ; si tous ses vers ont uniformément la même mesure et la même harmonie, il deviendra inévitablement insipide. Il ne

doit sans doute se permettre en aucun cas des vers plats et négligés ; son style doit avoir toujours de la force et de la dignité ; mais non pas la dignité uniforme de l'épopée : il faut qu'il ait la légèreté et la facilité qui conviennent à la liberté du dialogue et aux mouvemens tumultueux des passions.

C'est un grand malheur pour la tragédie française d'être toujours forcément écrite en vers rimés : la nature de la langue l'exige, pour distinguer la poésie de la prose ; mais c'est une entrave mise à la liberté du dialogue ; elle produit la langueur et la monotonie ; elle enchaîne la passion, et lui ôte sa force et son essor. Voltaire prétend que la difficulté de la rime française est une des grandes causes du plaisir que la tragédie procure à la représentation ou à la lecture : selon lui, écrire la tragédie en vers *blancs*, serait vouloir sa perte ; faire disparaître cette difficulté, serait lui ravir son mérite. Etrange idée ! comme si le plaisir des lecteurs ou des spectateurs n'était pas le produit des émotions que le poëte a l'art d'exciter, mais de leur réflexion sur la peine qu'il a prise dans son cabinet pour assortir les rimes masculines avec les féminines. Quant aux brillantes comparaisons en rime, et aux suites de vers en couplets (1), par lesquelles l'usage voulait, il y a quelque temps, que nos poëtes anglais terminassent, non-seulement tous les actes, mais souvent les plus belles scènes de leurs tragédies, tout ce qu'on en

(1) Un *couplet*, en anglais, signifie deux vers qui se suivent et qui riment. *P. P. p.*

peut dire, est qu'on doit l'envisager comme un pur reste de barbarie, comme un ornement puérile, introduit pour satisfaire le faux goût qui régnait alors parmi les spectateurs ; à quoi il convient d'ajouter que maintenant cet usage est universellement proscrit.

Après avoir traité de toutes les parties de la tragédie, je terminerai cette dissertation par un examen succinct du théâtre des Grecs, ainsi que de celui des Français et des Anglais ; j'y ajouterai quelques observations sur les principaux auteurs tragiques de ces trois nations.

J'ai déjà eu occasion d'indiquer les principaux traits qui caractérisaient la tragédie grecque ; elle était embellie par la poésie lyrique dans les chants du chœur : j'ai exposé, dans la leçon précédente, l'origine de ce personnage, ses avantages et ses inconvéniens. L'intrigue des pièces grecques était toujours d'une extrême simplicité ; elle n'offrait que peu d'incidens ; les unités d'action, de temps et de lieu y étaient scrupuleusement respectées ; le merveilleux, c'est-à-dire l'intervention des dieux, y trouvait place, et servait même quelquefois à opérer le dénoûment ; ce qui ne peut être envisagé que comme une faute très-grave : l'amour, si l'on excepte une ou deux pièces, n'y joue aucun rôle. Les sujets des tragédies grecques sont souvent fondés sur les arrêts de la destinée, ou sur des malheurs inévitables : il y règne constamment un sentiment moral et religieux ; mais elles emploient moins que les modernes les combats des passions, et les suites

funestes qu'elles entraînent. L'intrigue ou la fable de la tragédie était toujours tirée, chez les Grecs, des anciennes traditions de leur propre pays : Hercule a fourni la matière de deux tragédies ; l'histoire d'OEdipe, roi de Thèbes, et celle de son infortunée famille, ont fait le sujet de six pièces différentes ; la guerre de Troie et ses suites n'en ont pas produit moins de dix-sept : une seule est d'une date plus récente ; c'est la pièce d'Eschyle, intitulée *les Perses*, dont le sujet est relatif à l'expédition de Xercès.

Eschyle est le père de la tragédie grecque, et a les beautés et les défauts d'un ancien auteur original : il est hardi, nerveux et animé ; mais obscur et difficile à comprendre, en partie par l'incorrection du texte (qui a plus souffert de l'injure du temps que celui des autres tragiques), et en partie par la faute de l'auteur qui entasse les métaphores, et dont le style a de la rudesse et de l'enflure : il abonde en descriptions et en idées martiales ; il a beaucoup de feu et d'élévation, moins de sensibilité que de force ; il aime le merveilleux : l'ombre de Darius, dans les *Perses ;* l'inspiration de Cassandre, dans l'*Agamemnon ;* les chants des furies, dans les *Euménides*, sont de très-beaux morceaux dans leur genre, et fortement empreints de la trempe particulière de son génie.

Sophocle est le plus éminent des trois tragiques grecs ; le plus correct dans ses plans et dans la conduite de ses sujets ; le plus judicieux et le plus sublime dans ses pensées et ses sentimens : il excelle dans l'art de décrire. La relation de la mort d'OEdipe, dans

l'*Œdipe à Colone;* et celle de la mort d'Hémon, dans l'*Antigone*, sont de vrais modèles de description tragique.

Euripide est généralement considéré comme plus tendre et plus touchant que Sophocle ; il est aussi plus riche en sentimens moraux ; mais il est moins correct et plus négligé dans la conduite de ses drames ; ses expositions, ou les moyens qu'il emploie pour introduire ses sujets, ont moins d'art et de perfection ; les chants qu'il met dans la bouche du chœur, quoique très-poétiques, sont d'ordinaire moins liés au sujet que ceux de Sophocle.

Toutefois Euripide et Sophocle ont l'un et l'autre un très-grand mérite, et tiennent un rang élevé parmi les poëtes tragiques : leur style a de l'élégance et de la beauté ; leurs pensées, presque toujours, de la justesse : ils font entendre la voix de la nature, et, en se prêtant à la différence des idées anciennes et modernes, on éprouve qu'à travers leur simplicité, ils possèdent l'art de toucher et d'intéresser.

Il y avait, dans les représentations théâtrales de la Grèce et de Rome, des circonstances très-singulières et qui ne ressemblent à rien de ce qui a lieu dans nos représentations modernes : non-seulement les chants du chœur étaient accompagnés d'une musique instrumentale ; mais, comme l'abbé du Bos l'a démontré avec beaucoup d'art et d'érudition, dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, le dialogue avait aussi une modulation particulière et susceptible d'être notée ; c'était une sorte de récitatif, soutenu par des instrumens. Ce même auteur a entrepris de

prouver, par des argumens qui toutefois n'ont pas la même force, qu'en certaines occasions on séparait, au théâtre de Rome, la prononciation du geste; qu'un acteur était chargé de déclamer les paroles de son rôle, et qu'un autre faisait les gestes et les mouvemens assortis à ces paroles, à mesure que le premier les débitait. Les acteurs tragiques portaient une longue robe, appelée *syrma*, qui flottait sur le théâtre; ils étaient montés sur des cothurnes, qui faisaient paraître leur taille fort haute, et leur usage constant était de jouer masqués. Les masques tragiques étaient des espèces de casques qui couvraient toute la tête, et dont la bouche était fabriquée de manière qu'elle donnait à la voix un son plus fort, afin qu'on pût l'entendre dans toute l'étendue de leurs vastes théâtres; les visages de ces masques étaient aussi conformés et peints convenablement à l'âge, au caractère et aux dispositions des personnages qu'ils représentaient : lorsque, dans le cours d'une scène, un personnage devait éprouver successivement des émotions différentes, son masque était peint, dit-on, de manière qu'en se présentant de profil au spectateur, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, il pût exprimer les sentimens opposés qu'il était censé revêtir. Ces usages devaient avoir bien des inconvéniens; le masque privait nécessairement les spectateurs du plaisir dont le fait jouir l'expression animée des regards et des traits du visage : cette circonstance, jointe aux autres que j'ai mentionnées, pourrait nous disposer à concevoir une opinion défavorable des anciennes représentations dramatiques.

Il faut toutefois observer, en leur faveur, que les théâtres où elles avaient lieu étaient beaucoup plus vastes que les nôtres, et l'assemblée beaucoup plus nombreuse : ces théâtres étaient sans abri et en plein air; les acteurs y étaient vus de très-loin, et par conséquent peu distinctement, par le grand nombre des spectateurs. Il suit de là qu'il n'était pas fort important de laisser voir le mouvement de leurs yeux, et qu'il convenait peut-être de grossir leurs traits, de fortifier le son de leur voix, et de hausser leur taille, pour que l'impression fût telle qu'on pouvait la désirer. Il est sûr au moins que les spectacles dramatiques furent toujours les amusemens favoris des Grecs et des Romains; et qu'en conséquence l'attention qu'ils y donnaient, la magnificence de leurs théâtres et l'appareil de leurs représentations, surpassaient beaucoup tout ce qu'ont entrepris en ce genre les nations modernes.

La tragédie s'est montrée chez les Français avec beaucoup de dignité et d'éclat, dans les compositions de quelques-uns de leurs auteurs dramatiques, et particulièrement de Corneille, de Racine et de Voltaire; ils ont incontestablement surpassé les anciens, en multipliant les incidens, en introduisant une plus grande variété de passions, en développant plus pleinement les caractères, et en augmentant par-là même l'intérêt des sujets qu'ils ont traités; ils se sont appliqués à imiter les anciens modèles, dans la régularité de leurs plans et de leurs pièces entières; ils respectent les trois unités, et toutes les bienséances relatives aux sentimens et aux principes

de la morale : leur style est en général très-poétique et très-elégant. Le reproche principal qu'un critique anglais est disposé à leur faire, est de manquer de force et de feu, et de ne pas parler le vrai langage de la passion : il y a souvent dans leurs pièces, au lieu d'action, trop de discours et de conversations; elles sont, comme je l'ai déjà dit, sur un ton trop déclamatoire, quand elles devraient être sur un ton passionné; trop recherchées ou trop ornées, quand elles devraient être simples. Voltaire avoue franchement ces défauts du théâtre français : il convient que les meilleures tragédies, écrites dans cette langue, ne font point assez d'impression sur le cœur; que la galanterie qui y règne, et les longs dialogues dont elles sont surchargées, les rendent souvent languissantes; qu'on dirait que leurs auteurs ont craint d'être trop tragiques; et il déclare avec candeur que, dans son opinion, pour former une tragédie parfaite, il faudrait réunir la véhémence et l'action, qui caractérisent le théâtre anglais, avec la correction et l'exacte observation des bienséances qui sont propres à la scène française.

Corneille peut être envisagé comme le père de la tragédie française; son caractère distinctif est la majesté, l'élévation des sentimens, jointe à une grande fertilité d'imagination : il avait incontestablement un génie très-riche, mais qui semble avoir été naturellement moins propre à la tragédie qu'à l'épopée; car en général il a plus de pompe et d'éclat que de douceur et de sensibilité. De tous les

tragiques français, il est le plus déclamateur; il unit, au feu de Lucain, l'abondance de Dryden, et leur ressemble par ses défauts, par ses écarts et ses mouvemens impétueux : il a composé un grand nombre de tragédies d'un mérite fort inégal; les meilleures et les plus estimées sont le *Cid*, les *Horaces*, *Polyeucte* et *Cinna*.

Racine, considéré comme poëte tragique, est fort supérieur à Corneille : il n'a pas l'abondance et l'élévation sublime de Corneille; mais il n'a point non plus son enflure, et a bien plus de sensibilité. On trouverait difficilement un poëte plus tendre et plus touchant : sa *Phèdre*, son *Andromaque*, son *Athalie* et son *Mithridate*, sont des ouvrages dramatiques du premier mérite, et qui font le plus grand honneur au théâtre français. Le langage et la versification de Racine sont d'une rare beauté : de tous les écrivains français, c'est celui qui me semble posséder au plus haut degré le vrai style poétique; l'art de manier la rime française avec avantage et facilité, et de lui donner toute l'harmonie dont elle est susceptible. Voltaire a proclamé plusieurs fois *Athalie*, le chef-d'œuvre de la scène française; c'est un véritable drame sacré, dont l'élévation est due en grande partie à la majesté de la religion : du reste cette tragédie est moins touchante et moins intéressante qu'*Andromaque*. Racine a composé deux de ses pièces sur des plans fournis par Euripide : dans *Phèdre* il a parfaitement réussi; mais non pas, selon moi, dans *Iphigénie*, où il a dégradé les caractères anciens par

une galanterie déplacée : Achille est un amoureux français, et Eriphile une princesse moderne (1).

---

(1) Les vers suivans offrent un contraste, aussi bien saisi que bien exprimé, entre les caractères poétiques de Corneille et de Racine ; ils sont d'un poëte français, et feront, je pense, plaisir à un grand nombre de lecteurs.

CORNEILLE.

Illum nobilibus majestas evehit alis,
Vertice tangentem nubes : stant ordine longo
Magnanimi circum heroes, fulgentibus omnes
Induti trabeis ; Polyeuctus, Cinna, Seleucus,
Et Cidus, et rugis signatus Horatius ora.

RACINE.

Hunc circumvolitat penna alludente Cupido,
Vincla triumphatis insternens florea scenis ;
Colligit hæc mollis Genius, levibusque catenis
Heroas stringit dociles, Pyrrhosque, Titosque,
Pelidasque, ac Hippolytos, qui sponte sequuntur
Servitium, facilesque ferunt in vincula palmas.
Ingentes nimirum animos Cornelius ingens,
Et quales habet ipse, suis heroïbus afflat,
Sublimes sensus : vox olli mascula, magnum os,
Nec mortale sonans. Rapido fluit impete vena,
Vena Sophoclis non inficianda fluentis.
Mollior ingenio, teneros induxit amores :
Racinius, Gallis haud visos ante theatris
Magnanimos quamvis sensus sub pectore verset
Agrippina, licet romano robore Burrhus
Polleat, et magni generosa superbia Pori
Non semel eniteat, tamen esse ad mollia natum
Credideris vatem. Vox olli mellea ; lenis
Spiritus est : non ille animis vim concitus infert,

Voltaire, dans plusieurs de ses tragédies, n'est inférieur à aucun de ses prédécesseurs : il les a tous surpassés dans un point qui a beaucoup d'importance ; je veux dire dans l'art d'inventer des situations intéressantes et délicates : c'est en cela surtout qu'il excelle. Il n'est pas exempt à la vérité des défauts communs aux autres poëtes tragiques de sa nation ; il est sujet, comme eux, à manquer de force, et à donner dans la déclamation et les longs discours : mais ses caractères sont hardiment dessinés ; ses incidens, frappans, et ses sentimens, élevés. *Zaïre*, *Alzire*, *Mérope* et l'*Orphelin de la Chine* sont ses quatre pièces les plus remarquables : du reste, ce qu'on n'aurait peut-être pas présumé, Voltaire est, par le ton général des sentimens qu'il exprime, le plus religieux et le plus moral de tous les poëtes tragiques.

At cæcos animorum aditus rimatur, et imis
Mentibus occultos, Siren penetrabilis, ictus
Insinuans, palpando ferit, læditque placendo.
Vena fluit facili non intermissa nitore,
Nec rapidos semper volvit cum murmure fluctus,
Agmine sed leni fluitat, ceu gramina lambit
Rivulus, et cæco per prata virentia lapsu
Aufugiens, tacita fluit indeprensus arena :
Flore micant ripæ illimes ; huc vulgus amantum
Convolat, et lacrymis auget rivalibus undas :
Singultus undæ referunt, gemitusque sonoros
Ingeminant, molli gemitus imitante susurro.

Templum tragœdiæ, *per* Fr. Marsy, *e Soc. Jesu ; inter* Poëm. didasc. *edit. apud* Aug. Delalain, *an.* 1813, tom. 1, p. 270.

Quoiqu'on ne puisse pas considérer les drames lyriques de Métastase comme des tragédies régulières, ils en approchent de si près, et ont tant de mérite, qu'il serait injuste de n'en faire aucune mention; ils réunissent au plus haut degré l'élégance du style, les charmes de la poésie lyrique et les beautés de sentiment; ils sont remplis de situations intéressantes et bien conçues; le dialogue en est serré et rapide, et par-là se rapproche du dialogue des tragiques grecs: il est plus animé et plus naturel que les longues déclamations du théâtre français; mais la brièveté de la plupart de ces drames, et le mélange d'un si grand nombre de morceaux lyriques, que prescrit le genre même de ces pièces, précipitent les incidens, s'opposent au développement des caractères, et n'ont pas permis à l'auteur de préparer les événemens avec l'art et le soin nécessaires, pour donner à la tragédie toute la vraisemblance qu'elle exige.

Il ne me reste plus qu'à parler de l'état de la tragédie dans la Grande-Bretagne. Le caractère général de la tragédie anglaise est d'être plus animée et plus passionnée que la tragédie française; mais aussi plus irrégulière, plus incorrecte, moins élégante et moins soumise aux bienséances. Le pathétique, on ne doit jamais l'oublier, est l'âme de la tragédie: il faut donc convenir que les Anglais ont aspiré à l'espèce de mérite qui a le plus d'importance; mais, dans l'exécution, ils n'ont pas su toujours allier au pathétique des beautés qui devraient en être inséparables.

Le premier qui attire nos regards sur la scène an-

glaise, est le grand Shakespear : il mérite le nom de grand, car il n'a point de rival pour l'étendue et la force du génie naturel, soit dans la tragédie, soit dans la comédie (1) ; mais il faut convenir que c'est un génie inculte et sauvage, qui n'a point été dirigé par un goût épuré, et qui a été privé des secours de l'instruction et de l'art. Il est depuis long-temps l'idole de la nation anglaise ; on a dit, on a écrit sur cet auteur plus que sur aucun autre ; on a employé toutes les richesses de la critique et de l'érudition, en recherches et en commentaires sur son langage et ses bons mots : et cependant, aujourd'hui encore, il

---

(1) Le portrait que Dryden a fait de Shakespear est non-seulement ressemblant, mais dessiné avec autant d'élégance que de vérité : « De tous les poëtes modernes, et peut-être « des anciens, Shakespear est celui qui était doué des fa-« cultés intellectuelles les plus étendues, et dont l'âme était « le plus nourrie de pensées ; toutes les images de la nature « étaient présentes à sa vue, et il les employait, non labo-« rieusement, mais par une espèce d'heureuse inspiration : « quand il décrit un objet, non-seulement on le voit, mais « on le sent et on le touche. Ceux qui l'accusent de manquer « d'instruction, font de lui le plus grand éloge : il était savant « sans étude ; il n'avait pas besoin du secours des livres pour « lire la nature, il la découvrait en tournant ses regards « sur lui-même. Je ne dirai point qu'il est toujours égal ; « si cela était, je croirais lui faire injure de le comparer au « plus grand des humains ; il est souvent plat et insipide. Dans « le comique, son esprit dégénère en jeux de mots, et dans « le genre sérieux, il n'est pas exempt d'enflure et de phébus ; « mais il est grand quand de grandes occasions l'appellent. »

DRYDEN, *Essai sur la poésie dramatique.*

est difficile de dire si ses beautés l'emportent sur ses défauts. On trouve dans ses pièces des scènes et des passages vraiment admirables ; des passages tels qu'on n'en rencontre en aucun autre auteur dramatique : mais, parmi ses pièces, on en trouverait à peine une véritablement bonne, et qu'on puisse lire, avec un plaisir non interrompu, du commencement jusqu'à la fin. Indépendamment de ses extrêmes irrégularités dans le plan et dans tout le cours du drame, ainsi que du mélange grotesque de sérieux et de comique dans une seule et même pièce, on est souvent arrêté par des pensées hors de nature, par des expressions dures et forcées, par un phébus obscur, par des jeux de mots qu'il se plaît à prolonger ; et trop souvent ces défauts viennent interrompre le plaisir du lecteur, au moment où cette interruption lui est le plus *désagréable*. Mais Shakespear rachète tous ces *défauts* par deux qualités qui, chez les poëtes tragiques, sont au nombre des plus estimables et des plus brillantes ; l'art de peindre les caractères avec des couleurs vives et variées, et celui d'exprimer la passion avec autant de force que de naturel : tels sont les deux principaux talens qui le distinguent d'une manière éminente. Malgré ses nombreuses absurdités, en lisant ses pièces, nous sommes toujours au milieu de nos semblables, nous trouvons des hommes ; leurs manières peut-être sont basses et populaires, leurs sentimens durs et grossiers ; mais ce sont des hommes ; leur langage est un langage humain ; leurs passions, celles que les hommes éprouvent ; nous prenons intérêt à ce qu'ils font et à ce qu'ils disent, parce

que nous sentons qu'ils sont de la même nature que nous. On ne peut donc pas être surpris que le public quitte des pièces plus correctes et plus régulières, mais plus froides et moins naturelles, pour revenir avec un nouveau plaisir contempler ces représentations naïves de la nature humaine, où règne tant de chaleur et de vérité. Shakespear a encore le mérite de s'être créé une sorte de monde surnaturel; ses sorciers, ses ombres, ses fées, ses esprits de toute espèce, sont représentés avec des circonstances si imposantes et si mystérieuses; ils parlent un langage qui leur est si particulier, qu'ils frappent vivement l'imagination : ses deux chefs-d'œuvre, dans lesquels, à mon avis, il a déployé toute la vigueur de son génie, sont *Othello* et *Macbeth*. Quant à ses pièces historiques, elles ne sont, à proprement parler, ni des tragédies, ni des comédies, mais une espèce particulière d'ouvrages dramatiques dont l'objet est de décrire les mœurs du temps qui en fait le sujet, de peindre les principaux caractères, de fixer notre imagination sur les événemens et les révolutions, qui forment la partie la plus intéressante de l'histoire de notre patrie (1).

Postérieurement au temps de Shakespear, on a vu

(1) Voyez une excellente défense des pièces historiques de Shakespear, et des observations très-judicieuses sur son mérite comme poëte tragique, dans l'ouvrage de Mad. Montague, intitulé *Essay on the writings, etc.*, c'est-à-dire, *Essai sur les écrits et le génie de Shakespear.*

paraître en anglais plusieurs tragédies détachées, d'un grand mérite ; mais nous n'avons pas beaucoup d'auteurs dramatiques, dont les œuvres prises en masse exigent de nous une attention particulière, et auxquels on puisse donner de grands éloges. Il y a beaucoup de feu dans les tragédies de Dryden et de Lee, mais aussi beaucoup d'écarts et de phébus. La tragédie de Lee, intitulée *Théodose* ou *la Force de l'Amour*, est sa meilleure pièce : on y trouve des scènes qui ne manquent point de chaleur et de sensibilité ; mais le plan en est romanesque, et les sentimens outrés souvent jusqu'à l'extravagance. Otway était doué à un assez haut point du génie tragique, et il l'a employé avec succès dans ses deux tragédies principales : l'*Orphelin* et *Venise sauvée*. Dans ces deux pièces, il est peut-être trop tragique ; car elles présentent des malheurs si affreux que l'âme en est déchirée, et a peine à en supporter le tableau. C'est sans contredit un écrivain qui a le génie de son art et qui connaît la force des passions ; mais il est grossier et sans aucune délicatesse. Jamais il n'y eut de tragédie moins morale que celle d'Otway : on y chercherait vainement des sentimens nobles et généreux ; au contraire, souvent il y règne un esprit de licence ; il fait le plus parfait contraste avec la décence et les bienséances du théâtre français, et il a trouvé le moyen de mêler des obscénités et des allusions indécentes, au milieu du tragique le plus sombre.

Les tragédies de Rowe sont d'un genre tout opposé :

il abonde en sentiment élevés et moraux. Sa poésie est souvent fort bonne, et son langage toujours élégant et pur ; mais, dans la plupart de ses pièces, il est froid, peu intéressant, et plutôt fleuri que tragique. Il y en a deux cependant auxquelles ne s'applique pas ce reproche, *Jeanne Shore* et *la Belle Pénitente* ; l'une et l'autre ont tant de scènes vraiment tendres et pathétiques, qu'elles ont constamment obtenu du public des applaudissemens mérités.

La Vengeance, tragédie du docteur Young, annonce du génie et du feu ; mais elle manque de sensibilité, et roule trop exclusivement sur des passions cruelles et odieuses. Dans l'*Épouse éplorée*, de Congrève, il y a quelques belles situations et beaucoup de bonne poésie ; les deux premiers actes sont admirables ; la rencontre d'Almérie et d'Osmin, son époux, dans le tombeau d'Anselme, est une des situations les plus frappantes qu'on puisse trouver dans aucune tragédie. J'ai indiqué, dans ma dernière leçon, les défauts de la catastrophe. Les tragédies de M. Thomson sont trop pleines de leçons et de maximes de morale, qui leur donnent un air empesé et engendrent bientôt l'ennui. Celle de *Tancrède et Sigismonda* est de beaucoup la meilleure ; l'intrigue, les caractères et les sentimens l'ont fait placer avec justice parmi les tragédies anglaises les plus estimées. Quant aux pièces plus récentes et aux auteurs vivans, je n'ai pas dessein d'en parler ici.

En nous résumant, et comparant les compositions tragiques de différentes nations, nous pouvons nous

arrêter aux résultats suivans. La tragédie grecque est l'exposition d'un événement quelconque d'une nature triste et malheureuse ; quelquefois cet événement est la suite d'une passion ou d'un crime, plus souvent il est l'effet d'un décret des dieux ; l'histoire en est faite avec beaucoup de simplicité, et n'offre pas une grande variété d'incidens ; mais elle se développe à nos yeux d'une manière naturelle. La beauté du plan et de son développement est rehaussée par la poésie lyrique du chœur. La tragédie française est une suite de conversations composées avec beaucoup d'art et d'élégance, fondées sur une variété de situations tragiques et intéressantes, où règne peu d'action et de véhémence ; mais pleines de beautés poétiques, et où toutes les convenances et les bienséances sont exactement observées. La tragédie anglaise est un combat de fortes passions, *présentées* dans toute leur violence et avec toutes leurs funestes suites ; souvent sa marche est irrégulière ; mais elle abonde en actions, et fait une impression profonde. Les anciennes tragédies étaient plus naturelles et plus simples : celles des modernes ont plus d'art et sont plus compliquées. Les Français sont plus corrects ; les Anglais ont plus de feu ; *Andromaque* et *Zaïre* touchent le cœur ; *Othello* et *Venise sauvée* le déchirent. Il est remarquable que trois des plus belles pièces tragiques du théâtre français roulent sur dés sujets pris en entier dans la religion : l'*Athalie* de Racine, le *Polieucte* de Corneille, et la *Zaïre* de Voltaire. La première est fondée sur un passage historique de l'*Ancien Testament;* dans les

deux autres, le malheur, qui fait l'intérêt de la pièce, est la suite du zèle et de l'attachement des principaux personnages à la foi chrétienne : dans toutes trois, les auteurs ont su se prévaloir d'une manière très-heureuse de la majesté attachée aux idées religieuses.

LEÇON XLVII.

De la Comédie ; Comédie grecque et romaine ; Comédie française ; Comédie anglaise.

La comédie est suffisamment distinguée de la tragédie par le ton général qui y règne. La pitié et la terreur, ou, en général, toutes les passions fortes, sont à l'usage de la dernière ; le ridicule est le seul ou le principal instrument qu'emploie la première. La comédie n'a pour objet ni les grandes infortunes des hommes, ni leurs grands crimes, mais leurs folies, leurs vices les moins odieux, les traits de leurs caractères qui, aux yeux de l'observateur, paraissent manquer de convenance, qui les exposent au blâme des uns, à la risée des autres, ou qui les rendent incommodes et désagréables dans la société.

Cette idée générale qu'on peut se faire de la comédie, comme étant une représentation satirique des travers et des folies humaines, lui donne un but moral et utile. Il n'y a rien, dans la nature et le plan général d'une telle composition, qui puisse être un objet de censure : polir les mœurs des hommes, attirer leur attention sur les bienséances prescrites dans la conduite ordinaire de la vie sociale, surtout jeter du ridicule sur le vice, c'est rendre aux hommes

un service bien réel. Il y a plusieurs vices qu'on réussirait mieux à détruire par l'arme du ridicule, que par de solides argumens ou de sérieuses attaques; mais il faut convenir que le ridicule est un instrument qui, dans des mains mal-habiles ou mal-intentionnées, peut au contraire devenir très-nuisible. Il s'en faut de beaucoup que le ridicule soit, comme on l'a prétendu, la pierre de touche de la vérité : loin de là, il devient souvent une cause d'erreur; il égare et séduit la raison, en jetant sur les objets de fausses couleurs, et il est souvent plus difficile de juger si ces couleurs sont ou ne sont pas celles de la nature, que de distinguer directement l'erreur de la vérité: aussi a-t-on vu fréquemment, parmi les auteurs de comédies, des écrivains licencieux, qui ont réussi à répandre le ridicule sur des caractères et sur des objets qui ne doivent pas y être exposés; mais ce tort n'est pas celui de la comédie, et ne tient pas à sa nature; il faut l'imputer au mauvais génie et à l'esprit dépravé de l'écrivain. Entre les mains d'un auteur immoral, la comédie devient une source de corruption et d'égarement; traitée par un homme vertueux et bien intentionné, c'est un amusement, non-seulement agréable et innocent, mais louable et utile. La comédie française est une excellente école de mœurs, tandis que la comédie anglaise a été trop souvent l'école du vice.

Les règles relatives à l'action dramatique, que j'ai établies dans ma première leçon sur la tragédie, sont également applicables à la comédie : ce qui nous dispense d'entrer à ce sujet dans de longs détails. Il

est également essentiel à ces deux formes de composition dramatique, que l'unité de l'action et du sujet y soit maintenue ; que les unités de temps et de lieu y soient observées, autant qu'il est possible ; c'est-à-dire, que la durée de l'action soit contenue dans de justes bornes, et que le lieu où se passe l'action ne change point, du moins pendant le cours de chaque acte ; que les scènes ou conversations successives soient liées entre elles d'une manière convenable ; que, jusqu'à la fin de l'acte, la scène ne soit jamais vide, et que l'on voie toujours le motif qui amène les personnages sur la scène, ou qui les en fait sortir, au moment où ils entrent ou disparaissent. Le grand objet de toutes ces règles est, comme je l'ai fait voir, de donner à l'imitation le plus haut degré de vraisemblance, ce qui est absolument nécessaire pour qu'elle nous plaise. Cet objet que les règles dramatiques ont en vue exige peut-être qu'on les observe avec encore plus de rigueur dans la comédie que dans la tragédie ; car comme, dans la première, l'action est plus familière aux spectateurs, et ressemble plus à tout ce qui se passe dans la vie commune, chacun peut voir plus aisément jusqu'à quel point elle est probable, et lorsqu'elle pèche à cet égard, on en doit être plus blessé. Le probable et le naturel, dans la fable, dans les caractères, dans les sentimens, sont, on ne peut trop le répéter, la base sur laquelle la comédie repose et le principe d'où dépend toute sa beauté.

Les sujets de la tragédie ne sont pas bornés à un certain temps et à un certain lieu : le poëte tragique

peut placer le lieu de la scène dans le pays qui lui paraît le plus convenable; il peut prendre son sujet dans l'histoire de sa propre nation, ou dans celle d'une nation étrangère; il est également libre de choisir l'époque qui lui plaît, quelque reculée qu'elle puisse être. C'est tout l'opposé pour la comédie; et la raison en est bien simple: pour les grands vices, les grandes vertus et les passions violentes, les hommes de tous les pays et de tous les temps se ressemblent, et peuvent tous par conséquent servir de sujets à la tragédie; mais les bienséances prescrites dans la conduite sociale, les nuances fines du caractère, qui fournissent à la comédie ses matériaux, ne sont point les mêmes en différens temps et en différens lieux, et ne sont jamais si bien entendues des étrangers que des nationaux. Les héros de la Grèce et de Rome ne nous font pas moins verser de larmes que ceux de notre propre patrie; mais nous ne saisissons le ridicule dans les manières et dans les caractères, qu'autant que nous les avons sous les yeux, et que nous les connaissons parfaitement. Par cette raison donc, le lieu de la scène et le sujet de la comédie doivent toujours être choisis dans notre pays et dans notre temps. Le poëte comique, qui se propose de corriger les écarts et les défauts de convenance dans la conduite, doit s'attacher à peindre d'après nature les mœurs et les manières, à mesure qu'il les voit se former (1). Il ne s'agit point pour lui de nous amuser d'un conte du siècle passé, ou d'une

(1) *To catch the manners living as they rise.*

intrigue française ou espagnole; mais de nous présenter des tableaux dont nous ayons nous-mêmes le sujet; de fronder les vices régnants; de présenter à la génération présente son portrait fidèle, avec tous ses goûts, ses travers et ses extravagances : c'est le seul moyen de donner à ce genre d'amusement de l'importance et de la dignité. Plaute et Térence n'ont pas, à la vérité, suivi cette règle : dans leurs comédies, c'est la Grèce qu'ils ont choisie pour y placer le lieu de la scène, et ils y ont adopté les lois et les usages des Grecs ; mais il faut se souvenir qu'à l'époque où ces poëtes écrivaient, la comédie était à Rome un spectacle nouveau, et qu'en conséquence, ils se contentèrent d'imiter, souvent même de traduire, les comédies de Ménandre et de quelques autres auteurs grecs. Dans la suite on sait que les Romains eurent une comédie appelée « *Comœdia togata* (1), » qui était destinée à peindre leurs propres mœurs, et qu'elle subsista à côté de la première qu'on appelait « *Comœdia palliata* (2), » dont les sujets étaient empruntés des Grecs.

On peut diviser la comédie en deux espèces : la *comédie de caractère* et la *comédie d'intrigue*. Dans celle-ci, c'est l'intrigue ou l'action de la pièce qui est l'objet principal ; dans la première, on se propose principalement de développer un caractère particulier ; l'action est entièrement dirigée vers ce but, et n'a dans la pièce qu'une influence subordonnée.

(1) La comédie en toge ou revêtue de la robe romaine.

(2) La comédie en pallium ou avec la robe grecque.

Les Français abondent surtout en comédies de caractère ; les meilleures pièces de Molière appartiennent à cette classe : telles sont, par exemple, l'*Avare*, le *Misanthrope*, le *Tartufe* : il en est de même de celles de Destouches et des auteurs les plus estimés parmi ceux qui ont écrit en français des comédies. Au contraire, les Anglais abondent plus en pièces d'intrigue : dans les comédies de Congrève, et dans toutes nos comédies en général, il y a plus d'incidens, d'action, de mouvement, que dans celles du théâtre français.

Si l'on veut donner à ce genre de composition tous ses avantages, il faut mêler et associer d'une manière convenable les deux genres : sans le secours d'une histoire intéressante et bien développée, le simple dialogue peut aisément paraître insipide : il faut toujours qu'il s'y trouve assez d'intrigue pour que nous ayons quelque chose à espérer et quelque chose à craindre ; que les incidens se succèdent de manière à produire des situations propres à fixer l'attention du spectateur, et qu'ils fournissent en même temps l'occasion de peindre les caractères ; car le poëte ne doit jamais oublier que c'est la peinture des caractères et des mœurs qui est son principal objet. L'action, dans la comédie, demande, sans doute d'être traitée avec soin, et de manière à paraître animée et naturelle ; mais elle a moins d'importance que l'action tragique, parce que, dans la comédie, l'attention se porte sur ce que disent les personnages et sur leur manière générale d'agir, plutôt que sur leurs actions d'éclat ou sur les malheurs qu'ils

éprouvent. C'est donc une grande faute de surcharger la comédie d'incidens; et c'est avec raison qu'on a renoncé entièrement à ces intrigues espagnoles si compliquées, qui ont été quelque temps à la mode, dont les incidens dépendaient de la distribution des appartemens, de l'obscurité, des déguisemens. En effet de tels plans faisaient perdre à la comédie sa principale utilité; l'attention des spectateurs, au lieu de se diriger sur le développement des caractères, se fixait sur les incidens merveilleux et sur toutes les révolutions de l'intrigue : en sorte que la comédie n'était plus qu'un simple roman.

En traitant la partie des caractères, une des fautes que commettent le plus souvent les auteurs comiques, est de passer les bornes de la nature. Quand il est question de ridicule, rien de plus difficile sans doute que de marquer le point précis où finit la bonne plaisanterie, et où la bouffonnerie commence. Dans Plaute, par exemple, lorsque l'avare examine celui qu'il soupçonne de lui avoir volé sa cassette, après avoir visité sa main droite, et ensuite sa main gauche, il s'écrie : «*Ostende etiam tertiam* :» «montre-« moi la troisième (mot que Molière a imité), il n'y a personne qui ne sente l'extravagance d'un tel propos. On permet dans la comédie quelque degré d'exagération; mais la nature et le bon goût en ont marqué les bornes : et à quelque point qu'on suppose l'avare livré à ses soupçons et à la passion qui l'agite, il est impossible d'imaginer qu'un homme en son bon sens puisse supposer qu'un autre a plus de deux mains.

Les caractères de la comédie doivent être nettement distingués les uns des autres ; mais si l'on met beaucoup d'art à les faire contraster, si à cet effet on les fait toujours paraître deux à deux et en opposition directe, on donnera à toute la pièce une apparence trop théâtrale et un air d'affectation. Les auteurs comiques ont trop usé de cette ressource, pour rendre leurs caractères plus saillans et les développer avec plus d'avantage. Dès qu'un homme violent ou impatient paraît sur la scène, le spectateur sait que, dans la scène suivante, il en verra paraître un autre d'un naturel doux et patient ; ou si un des amoureux est fort gai et éventé, nous sommes sûrs que son compagnon ou son rival sera un amant grave et sérieux ; comme Frankly et Bellamy, Clarinde et Jacinthe, dans le *Mari soupçonneux* du docteur Hoadley : ce contraste des caractères est comme l'antithèse dans le discours. J'ai fait observer ailleurs que cette figure a quelquefois de l'éclat ; mais qu'elle se produit trop ouvertement comme un artifice de rhétorique. Dans toute espèce de composition, la perfection de l'art est de cacher l'art : un écrivain habile saura donc distinguer ses caractères par les nuances qui les distinguent dans le monde ; et il n'aura pas besoin d'avoir recours à ces oppositions tranchées ou à ces contrastes qu'on trouve rarement aussi rapprochés dans le cours ordinaire de la vie.

Le style de la comédie doit être pur, élégant et vif ; il doit rarement s'élever au-dessus du ton ordinaire de la conversation polie, et jamais il ne doit

descendre aux expressions basses, grossières et vulgaires. La rime, que les Français ont conservée dans plusieurs de leurs comédies, s'offre ici comme une entrave peu naturelle : assurément, si la prose convient à quelque espèce de composition, ce doit être à celle qui est destinée à imiter le langage de la conversation commune. Une des plus grandes difficultés de la comédie, et qui peut beaucoup influer sur le succès, est de soutenir constamment le dialogue sur un ton d'aisance et de liberté, doux sans affectation, exempt de prétention et de vain babil, de recherche et de bel esprit, sans toutefois être fade ou empesé. Il n'y a malheureusement pas beaucoup de comédies anglaises qui se fassent remarquer par cet heureux tour de conversation ; la plupart ont une partie des défauts dont je viens de faire mention : le *Mari insouciant*, peut-être encore le *Mari poussé à bout*, et le *Mari soupçonneux*, sont supérieures au plus grand nombre, pour l'aisance et le naturel du dialogue.

Telles sont les observations qui se sont offertes à moi sur les principes généraux de cette espèce de composition dramatique, considérée séparément de la tragédie ; mais on en comprendra encore mieux l'esprit et la nature, en jetant les yeux sur l'histoire de ses progrès, et sur la manière dont elle a été traitée par les auteurs de différentes nations.

On s'accorde assez généralement à croire que la tragédie, chez les Grecs, précéda la comédie : nous avons moins de renseignemens sur l'origine et les progrès de celle-ci : ce qu'il y a de plus probable,

c'est qu'elle naquit accidentellement, comme la tragédie, au milieu des divertissemens qui accompagnaient la célébration des fêtes de Bacchus; qu'elle dut enfin son origine au chariot de Thespis; et que ce ne fut que par degrés insensibles qu'elle changea de nature, et forma un spectacle tout-à-fait différent de la tragédie héroïque et majestueuse. Les critiques distinguent, dans la comédie grecque, trois périodes qu'ils désignent par les noms de *comédie ancienne*, *comédie moyenne* et *comédie nouvelle*.

La comédie ancienne était une satire directe et avouée, dirigée contre quelques personnages connus qui étaient mis en scène sous leurs propres noms: telles sont les pièces d'Aristophane, du nombre desquelles onze sont parvenues jusqu'à nous. Ces pièces sont d'une espèce fort singulière, et très-différentes de toutes les compositions qui ont paru depuis ce siècle sous le nom de comédies; elles prouvent à quel point la république d'Athènes était turbulente et licencieuse; combien peu les Athéniens restreignaient le droit de verser indistinctement le ridicule, puisqu'ils souffraient que les personnages les plus illustres de l'état, leurs généraux et leurs magistrats, Cléon, Lamachus, Nicias, Alcibiade, pour ne point parler du philosophe Socrate et du poëte Euripide, fussent traduits publiquement sur la scène, et devinssent des sujets de comédie. Plusieurs des pièces d'Aristophane ne sont, dans leur entier, que des satires politiques de l'administration publique, et de la conduite des généraux ou des hommes d'état durant la guerre du Péloponèse; elles sont si remplies

d'allusions et d'allégories politiques, qu'il est impossible de les comprendre, sans connaître à fond l'histoire de son temps : on y trouve aussi un grand nombre de parodies des grands poëtes tragiques, en particulier d'Euripide, contre qui cet auteur avait conçu beaucoup de haine, tellement que deux de ses comédies n'ont presqu'aucun autre but que de tourner ce poëte en ridicule.

La vivacité, la satire et la bouffonnerie sont les traits caractéristiques d'Aristophane : il déploie quelquefois de la force et du génie; mais en tout ses productions ne sont pas faites pour nous donner une haute idée du goût qui régnait alors à Athènes, et de l'espèce d'esprit qu'on avait coutume d'y applaudir: elles semblent véritablement avoir été composées pour la populace. Le ridicule que cet auteur emploie est extravagant; l'esprit qu'il fait briller n'est le plus souvent que pure bouffonnerie, digne de la farce ou des tréteaux; ses railleries personnelles sont cruelles et mordantes; et l'obscénité qui règne dans tous ses écrits est grossière et intolérable. On sait la manière dont ce poëte traita le philosophe Socrate, dans sa comédie des *Nuées*; mais, quoique cette pièce ait pu contribuer à enlever à Socrate l'estime de ses concitoyens, le P. Brumoy prouve, dans son *Théâtre des Grecs*, qu'elle ne peut avoir été, comme on le suppose communément, la cause du décret qui le condamna à mort, puisque ce décret ne fut rendu que vingt-trois ans après la représentation des *Nuées* d'Aristophane. Il y a un chœur dans les pièces d'Aristophane, mais d'un genre tout-à-fait

irrégulier; il est tantôt sérieux, tantôt comique; tantôt il se mêle à l'action, tantôt il s'adresse aux spectateurs, prend la défense de l'auteur, et attaque ses ennemis.

Peu de temps après Aristophane, on sentit enfin combien la liberté d'attaquer sur le théâtre toutes sortes de personnes sous leur propre nom, était dangereuse et contraire à la paix publique, et l'on fit une loi pour en interdire l'usage. Le chœur, à la même époque, fut banni du théâtre comique, comme ayant été le principal instrument de cet excès de licence et de satire personnelle. Alors on vit paraître cette espèce de comédie à laquelle les critiques ont donné le nom de *moyenne*, et qui ne fut proprement qu'une manière d'éluder la loi: on n'y employait à la vérité que des noms feints; mais on continua d'y attaquer les personnes vivantes, en les désignant de manière à ne pouvoir s'y méprendre. Nous n'avons aucun reste de ces comédies. La comédie nouvelle leur succéda. A cette époque la comédie, forcée de renoncer au ridicule personnel, devint ce qu'elle est aujourd'hui, le tableau des mœurs et des caractères, et non le portrait des individus. Ménandre fut celui qui se distingua le plus chez les Grecs, dans ce genre de composition; ce que Térence a imité de cet auteur, et ce que nous en dit Plutarque, doit faire beaucoup regretter la perte de ses écrits: il paraît avoir opéré une réforme dans le goût des Athéniens, et leur avoir présenté les premiers modèles de la comédie correcte, élégante et morale.

Les seuls restes que les anciens nous aient transmis de la nouvelle comédie grecque, sont les pièces de Plaute et de Térence; car ces auteurs se formèrent l'un et l'autre à cette école. Plaute est distingué par un langage très-expressif, et par un haut degré de force comique (1). Comme l'époque où il écrivait est fort ancienne, ses compositions s'en ressentent, et on y trouve des marques fréquentes de l'imperfection de l'art dramatique chez les Romains de ce temps; il met en tête de ses comédies des prologues, qui quelquefois développent à l'avance tout le sujet de la pièce; souvent aussi la représentation et l'action se trouvent en quelque sorte confondues; et l'acteur, dépouillant tout à coup son personnage, s'adresse directement aux spectateurs. Il y a dans Plaute trop de basses plaisanteries et de bouffonneries, trop de pointes et de jeux de mots; mais, avec tous ces défauts, il déploie plus d'énergie et de variété que Térence; ses caractères sont quelquefois dessinés grossièrement, mais toujours avec force. Molière et Dryden ont copié son *Amphitrion*; et son *Avare* (2) a servi de modèle à une des meilleures pièces de Molière, qui a été imitée une ou deux fois sur le théâtre anglais. Il est impossible d'être plus poli, plus délicat que Térence; son style est, dans la langue latine, un véritable modèle de grâce et de pureté; son dialogue est toujours décent et correct; et il surpasse presque tous les écrivains dans l'art de raconter avec cette belle simplicité pittoresque qui

(1) *Vis comica.*

(2) Dans sa comédie intitulée: *Aulularia.*

ne manque jamais de plaire ; sa morale est en général irréprochable ; ses situations sont intéressantes, et ses sentimens pénètrent souvent jusqu'au cœur. Par toutes ces raisons, on peut le considérer comme le père de la comédie sérieuse, qu'on a fait nouvellement reparaître, et dont j'aurai bientôt occasion de parler. Si l'on peut lui faire un reproche, c'est de manquer de vivacité et de force ; ses caractères et ses intrigues ont trop de ressemblance et de monotonie ; il copia Ménandre, et resta, dit-on, au-dessous de son modèle (1). Pour former un auteur comique parfait, il faudrait réunir l'énergie et le feu de Plaute avec la grâce et la correction de Térence.

Lorsqu'on tourne ses regards sur la comédie moderne, le premier objet qui se présente est la scène espagnole, qui a été d'une rare fécondité. Lopez

---

(1) César a exprimé sa façon de penser sur Térence dans les vers suivans, qui se trouvent dans la vie de Térence, attribuée à Suétone :

Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
Poneris, et merito, puri sermonis amator;
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut æquato virtus polleret honore
Cum Græcis, neque in hac despectus parte jaceres;
Unum hoc maceror et doleo tibi deesse, Terenti.

« On te place aussi au premier rang, et avec raison, ô demi « Ménandre, amateur zélé de la pureté du style. Plût à Dieu « qu'à tes écrits, si doux, fût ajoutée la force comique, afin « que ta gloire égalât celle des Grecs, et que tu ne pa- « russes pas entièrement faible dans cette partie ! Je m'afflige, « Térence, et je gémis de voir que cette qualité te manque. »

de Véga, Guillon et Calderon sont, parmi les Espagnols, les principaux auteurs de comédies. Lopez de Véga, qui est sans comparaison le plus fameux, a, dit-on, écrit plus de mille pièces; mais on sera moins surpris du nombre de ses productions, lorsqu'on en connaîtra la nature. D'après l'idée qu'en donne M. Perron de Castera, auteur français, il paraît qu'en comparaison de Lopez, notre Shakespear est un écrivain tout-à-fait régulier et méthodique. Lopez néglige entièrement les trois unités, et les formes ordinaires de la composition dramatique; une seule pièce comprend un espace de plusieurs années, et même la vie entière d'un homme; la scène au premier acte est en Espagne, au second en Italie, et au troisième en Afrique. La plupart de ses pièces sont historiques, fondées sur les annales du pays; et presque toujours du genre tragi-comique, ou formées d'un mélange de discours héroïques, d'incidens sérieux, de guerres et de massacres, assaisonnées de ridicule et de bouffonneries; les anges et les dieux, les vertus et les vices, la religion chrétienne et les fables du paganisme, sont souvent confondus et employés à la fois: enfin ces pièces, remplies d'extravagances romanesques, ne ressemblent à aucune autre espèce de composition dramatique. On convient en même temps que, dans les ouvrages de Lopez de Véga, il y a de fréquens indices de génie et une force d'imagination peu commune; des caractères bien dessinés, et des situations heureuses; des surprises frappantes et pleines d'intérêt: on assure même que sa riche invention a été, pour les écrivains

dramatiques des autres pays, une source où ils ont souvent puisé, et qui leur a fourni d'utiles matériaux. Il s'excuse lui-même de l'extrême irrégularité de ses compositions, par le goût dominant de ses compatriotes, qui aimaient par-dessus tout la variété dans les incidens, les aventures étranges et surprenantes, un labyrinthe d'intrigues, et qui faisaient beaucoup moins de cas d'une fable régulière, naturelle et bien tissue.

Le caractère général de la comédie française est la correction, la sagesse et la décence : elle possède plusieurs auteurs d'un très-grand mérite ; tels que Regnard, Dufresni, Dancourt et Marivaux ; mais celui dont les Français tirent le plus de gloire, et qu'ils placent avec raison à la tête de tous leurs auteurs comiques, est le célèbre Molière. Le siècle de Louis XIV, si fertile en grands écrivains, n'en a produit aucun qui ait obtenu une réputation plus brillante, ou qui, dans son art, ait plus approché de la perfection, au jugement de tous les critiques de la France. Voltaire le proclame hardiment le premier des poètes comiques de tous les temps et de tous les pays ; et cette décision n'est peut-être pas uniquement dictée par la partialité ; car, tout compensé, je ne connais point d'auteur comique qui mérite sur lui de préférence. Molière, dans sa satire, n'attaque que le vice et la folie ; il a choisi une grande variété de caractères ridicules, particuliers au temps où il vivait, et a presque toujours placé le ridicule judicieusement : il a beaucoup de force comique ; il abonde en gaîté et en plaisanteries, et sa plaisanterie est toujours innocente : ses comédies en vers, comme

le *Misanthrope* et le *Tartufe*, forment un genre de comédie élevé et plein de dignité, où le vice est mis à découvert par une satire élégante et polie. Dans ses comédies en prose, quoique le ridicule y soit versé à pleines mains, on ne trouve rien qui puisse blesser une oreille chaste, ou qui tende à jeter du mépris sur la sagesse et la vertu. Mais avec toutes ces rares qualités, Molière a quelques défauts que Voltaire, son grand panégyriste, avoue ingénument. On convient qu'il n'est pas heureux dans ses dénoûmens: plus occupé de peindre avec vigueur ses caractères que de faire filer son intrigue, il la dénoue trop brusquement, d'une manière souvent trop peu probable et trop peu préparée. Dans ses pièces en vers, il n'a pas répandu toujours assez d'intérêt, et il a trop mis de longs discours; et dans les plus plaisantes de ses pièces en prose, on l'accuse d'avoir pris quelquefois le ton de la farce. Il serait difficile toutefois, ou peut-être impossible, de citer un écrivain qui ait possédé, au même degré que Molière, l'esprit de la bonne comédie, ou atteint aussi complètement à son véritable but. Son *Tartufe*, dans le genre sérieux, et son *Avare*, dans le genre gai, sont considérés comme ses deux chefs-d'œuvre.

On doit naturellement s'attendre à trouver dans la comédie anglaise une plus grande variété de caractères originaux et des traits plus hardis que sur aucun des autres théâtres modernes. L'originalité des caractères semble assez commune en Angleterre; la nature du gouvernement, et la liberté illimitée qu'ont tous les individus d'y vivre entièrement à leur fantai-

sie, permettent aux caractères de s'y déployer, rendent toutes leurs singularités plus saillantes, et les présentent sous toutes les formes qui peuvent en faciliter la peinture. En France, au contraire, l'influence d'une cour despotique, la subordination des rangs établie d'une manière plus marquée et plus générale, enfin l'observation universellement répandue des formes de la politesse et des règles de la décence, ont produit plus d'uniformité dans la conduite extérieure et dans les caractères des divers individus. Il suit de là que la comédie a un champ plus vaste, et peut prendre un plus libre essor en Angleterre qu'en France. Il est bien déplorable qu'on ait associé à ce caractère de liberté et de hardiesse un esprit de licence et d'immoralité, qui déshonore la comédie anglaise, et la ravale au-dessous de tout ce qui a paru de plus mauvais en ce genre depuis le siècle d'Aristophane.

Toutefois, au premier période de son existence, la comédie anglaise n'était pas infectée de ce venin. On ne peut point accuser les pièces de Shakespear, ni celles de Ben Johnson d'avoir quelque tendance à l'immoralité. Le caractère général de Shakespear, que j'ai décrit dans ma dernière leçon, se montre avec autant d'avantage dans ses comédies que dans ses tragédies; on y reconnaît son génie puissant, fertile et créateur, irrégulier dans ses plans et dans leur développement, sacrifiant trop au désir de plaire à la multitude, mais toujours riche et heureux dans la description des mœurs et des caractères. Ben Johnson est plus régulier dans la marche et la con-

duite de ses pièces ; mais pédantesque et empesé, quoiqu'il ne manque point de génie dramatique. Dans les pièces de Beaumont et de Fletcher, il y a beaucoup d'imagination et d'invention, et on y rencontre quelques passages d'une grande beauté ; mais elles abondent en incidens romanesques et invraisemblables, en caractères outrés et peu naturels, et en allusions grossières et désagréables. Ces comédies du siècle dernier, par l'effet du changement qui s'est opéré dès lors, dans les mœurs et dans le ton général de la conversation, ont trop vieilli pour paraître aujourd'hui fort agréables ; car il faut observer que la comédie, dépendant beaucoup des coutumes variables qui règlent la conduite extérieure, devient plus vite surannée qu'aucune autre espèce de composition ; et que dès qu'elle est surannée, elle prend un air de rudesse et cesse de plaire. Cet effet est surtout vrai des comédies du pays même où nous vivons, parce que les changemens opérés dans les mœurs y sont plus sensibles et plus frappans pour nous, que dans les productions de même genre qui appartiennent à des nations étrangères. Dans notre propre pays, la manière de vivre actuelle est toujours à nos yeux la règle du savoir vivre ; tout ce qui s'en écarte nous semble grossier et impoli ; au lieu que quand nous lisons les comédies des étrangers, nous sentons que nous n'avons pas une règle fixe de ce genre pour juger des bienséances ; et par conséquent nous sommes moins blessés de leur violation. Plaute paraissait plus suranné aux Romains du siècle d'Auguste, qu'il ne nous le

paraît aujourd'hui. C'est une grande preuve du génie de Shakespear, que, malgré ce désavantage, son personnage de Falstaff excite encore l'admiration, et qu'on lise encore avec plaisir ses *Femmes de Windsor*.

Ce ne fut qu'après le rétablissement de Charles II sur le trône, que l'esprit licencieux, qui infectait la cour et la nation, s'empara de la comédie, comme de son véritable domaine : il y régna pendant environ un siècle. Dès lors le principal personnage fut constamment un homme perdu de débauches et livré au plus scandaleux libertinage : tel fut, à peu d'exceptions près, le héros de toutes nos comédies ; le ridicule fut versé, non sur le vice et la folie, mais beaucoup plus souvent sur la sagesse et la chasteté. A la fin de la pièce, à la vérité, on voyait ordinairement le débauché se convertir en apparence et faire profession de vertu ; mais, dans le cours de la pièce, on le présentait comme un modèle de bon ton et de politesse : l'agréable impression de ses manières aimables et licencieuses corrompait l'imagination et associait l'idée du vice aux images les plus séduisantes, tandis que sa rapide conversion passait sans laisser de traces et paraissait une affaire de pure forme. On peut facilement imaginer quelle doit être l'influence de pareils spectacles sur la jeunesse des deux sexes, et à quel point ils doivent favoriser la dépravation générale : tel est toutefois l'esprit qui a régné dans la comédie, sur le théâtre anglais, non-seulement pendant le règne de Charles II,

mais pendant ceux du roi Guillaume et de la reine Anne, et jusqu'au temps du roi Georges II.

Dryden fut, après le rétablissement de la monarchie, le premier auteur dramatique d'un grand nom : dans ses comédies, comme dans tous ses ouvrages, on trouve des traits de génie, mêlés de négligences et d'indices évidens d'une composition trop rapide. Comme il ne cherchait qu'à plaire, il suivit les mœurs du temps, et donna cours dans toutes ses comédies à ce ton de corruption et de licence qui était alors à la mode. Dans quelques-unes, il porta si loin l'oubli de toute décence, que, même dans ce siècle licencieux, la représentation en fut défendue (1).

Parmi les auteurs comiques qui succédèrent à Dryden, les plus distingués furent Cibber, Vanburgh, Farquhar et Congrève. Cibber a composé un grand nombre de comédies : il y a dans plusieurs beaucoup de feu, et une sorte de vivacité spirituelle qui lui est propre ; mais les incidens en sont si forcés et si peu naturels, qu'elles sont en général

(1) « La gaîté qu'il excite, dans ses comédies, n'est peut-« être pas tant l'effet des saillies originales, ou des singu-« larités de caractères, finement saisies et soigneusement « développées, que des incidens, des jeux de théâtre, des « surprises, des contrastes, non de pensée, mais d'action. « Ce qu'il y a chez lui de plaisant ou de passionné, semble « moins un don de la nature, qu'un emprunt fait à d'autres « poëtes. Si, en ce genre, il n'est pas toujours plagiaire, « il est du moins toujours imitateur. » JOHNSON, *Vie de Dryden*.

tombées dans l'oubli : il faut pourtant en excepter deux qui ont toujours continué de jouir de la faveur du public, le *Mari insouciant* et le *Mari poussé à bout*. La première est remarquable par le tour aisé et poli du dialogue ; et, à l'exception d'une scène indécente, elle est, soit par le plan, soit par l'esprit qui y règne, d'une assez bonne morale : la seconde, le *Mari poussé à bout*, que Vanburgh et Cibber composèrent ensemble, est peut-être, tout compensé, la meilleure comédie du theâtre anglais. On peut à la vérité lui reprocher le défaut d'une double intrigue ; car les incidens qui intéressent la famille des Wronghead, et ceux qui concernent la famille de lord Townly, sont tout-à-fait distincts et indépendans les uns des autres ; mais cette irrégularité est compensée par les caractères naturels, les charmans tableaux et les excellentes plaisanteries dont elle abonde. On ne peut s'empêcher d'être surpris qu'une comédie aussi bonne et aussi décente soit l'ouvrage de deux auteurs aussi corrompus ; car elle tend en général à dévoiler le vice et la licence ; et il n'y a point de théâtre auquel cette pièce ne pût faire honneur.

Le chevalier J. Vanburgh a du feu, de l'esprit, de l'aisance ; mais il pousse jusqu'à la grossièreté le manque de délicatesse, et il doit être mis au nombre de nos auteurs comiques les plus infectés d'immoralité. Dans sa pièce intitulée : l'*Épouse poussée à bout*, l'indécence des sentimens et des allusions est portée à un tel excès, qu'elle devrait être rejetée de toute société honnête. On peut faire à peu

près le même reproche à sa *Rechute* : et ces deux pièces sont les seules de cet auteur qui méritent quelque attention. Congrève avait incontestablement du génie : il est vif, spirituel, brillant, abondant en caractères et en actions : son principal défaut, comme écrivain comique, est de prodiguer l'esprit ; très-souvent il en fait un usage déplacé, et presque toujours il en met plus que n'en comporte une conversation simple, polie et naturelle (1). Farquhar est un auteur gai et léger, moins correct et moins brillant que Congrève ; mais il a plus d'aisance, et peut-être tout autant de force comique (2) : ses deux meilleures pièces et les plus irréprochables, sont *l'Officier recruteur* et *le Stratagème*. J'ai dit les plus irréprochables, parce qu'en général les pièces de Congrève et de Farquhar ont une tendance immorale ; dans toutes, c'est un homme perdu de débauches, une intrigue honteuse, une vie licencieuse qui occupent continuellement le spectateur : comme si les assemblées d'une nation grande et polie ne pouvaient être amusées que par le spectacle des objets les plus vicieux. C'est surtout dans les rôles de femmes que l'on est frappé de l'indécence de ces écrivains : rien de plus gauche que leur manière de représenter

(1) Le docteur Johnson dit de lui dans sa vie, « que ses « personnages sont des espèces de gladiateurs intellectuels ; « chaque phrase est pour la parade ou pour l'attaque ; le « combat d'esprit ne finit point ; c'est un météore qui voltige « çà et là, en lançant toujours des éclairs. »

(2) *Vis comica*.

une femme honnête et vertueuse. Au vrai, dans leurs pièces il n'y a des femmes que de deux espèces, des femmes perdues, et des femmes pleines d'affectation, qui représentent des femmes vertueuses.

Du reste il s'en faut de beaucoup que ces reproches, adressés à des écrivains célèbres, soient sévères ou exagérés. Accoutumés, comme nous le sommes, à la licence de nos comédies; et séduits par l'esprit et la plaisanterie que leurs auteurs ont su y répandre, nous sommes peu frappés de leur immoralité; mais tous les étrangers, et plus particulièrement les Français, qui ont l'habitude d'un théâtre plus décent et mieux réglé, en témoignent leur vive surprise. Voltaire, qu'on ne peut sûrement pas ranger parmi les moralistes les plus austères, se montre fier de la supériorité du théâtre français en tout ce qui tient aux bienséances, et dit que le langage du théâtre anglais est celui de la débauche et non de la politesse. M. Muralt, dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français*, attribue à la comédie, comme à sa principale cause, la corruption des mœurs qu'on observe à Londres. La comédie anglaise, dit-il, ne ressemble à celle d'aucun autre pays: c'est une école de corruption où la jeunesse des deux sexes se familiarise avec le vice, qu'on n'y représente jamais comme tel, mais comme un objet de pure plaisanterie. Quant aux comédies, dit l'ingénieux Diderot, dans ses *Observations sur la poésie dramatique*, les Anglais n'en ont point; ils y suppléent par des satires pleines de force et de gaîté, mais sans mœurs et sans goût. Il n'est donc pas surprenant que lord Kaimes, dans

ses *Elemens de critique*, ait employé, en parlant de l'indécence de la comédie anglaise, des expressions beaucoup plus fortes que celles dont je me suis servi. Voici comment il termine cette virulente attaque : « Quelle horreur ne doivent pas inspirer des écri-« vains, qui ont ainsi répandu l'infection dans leur « pays natal ; qui, abusant des talens qu'ils avaient « reçus de leur créateur, les ont tournés contre lui, « en s'efforçant de pervertir et de défigurer ses créa-« tures ! Si les comédies de Congrève n'ont pas été « pour lui, dans ses derniers momens, le sujet des « plus cuisans remords, il était sans doute étranger « à tout sentiment de vertu et de probité (1). »

J'observerai toutefois avec bien de la satisfaction, que, depuis quelques années, une réforme heureuse a commencé à s'opérer dans la comédie anglaise; il paraît qu'on a enfin rougi de ne présenter, pour amusement, au public que des caractères dépravés et des scènes indécentes; les comédies nouvelles qui ont eu le plus de succès, sont presqu'entièrement purgées de ce ton honteux de licence qui déshonorait les anciennes ; si elles n'ont pas le feu, l'aisance, l'esprit de Congrève et de Farquhar; si, comme il faut l'avouer, il leur manque quelque chose à cet égard; elles ont au moins droit aux éloges dus à des pièces morales, et favorables à la vertu.

C'est incontestablement au théâtre français que nous sommes redevables de cette réforme : non-seulement, sur ce théâtre, les mœurs ont été de tout

(1) Vol. II, pag. 459.

temps plus respectées que sur le nôtre, mais on y a vu paraître, depuis quelques années, une espèce de comédie, d'un ton plus grave encore qu'aucune de celles dont j'ai parlé jusqu'ici : ce genre, que ses partisans désignent par le nom de comédie *sérieuse* ou *touchante ;* et ses adversaires, par celui de comèdie *larmoyante,* n'est pas entièrement d'invention moderne : plusieurs pièces de Térence, en particulier l'*Andrienne*, ne s'en éloignent pas beaucoup ; et comme on sait que Térence copiait Ménandre, il y a lieu de croire que ce dernier avait fait plusieurs comédies pareilles. La nature de cette composition n'exclut point la gaîté et le ridicule ; mais son but principal est de présenter des situations touchantes et d'un vif intérêt ; c'est au cœur surtout qu'elle s'adresse ; elle cherche à émouvoir la sensibilité par les incidens principaux de l'intrigue : le plaisir qu'elle procure n'est pas tant l'effet du rire qu'elle excite, que des pleurs d'affection et de joie qu'elle fait verser.

En anglais, la comédie de Steele, intitulée : *Les Amans intérieurement convaincus de leurs flammes mutuelles*, a le plus grand rapport avec les pièces de ce nouveau genre, et le public lui a fait toujours beaucoup d'accueil. En français, il y a dans ce même genre plusieurs compositions d'un grand mérite et fort estimées ; telle que *Mélanide*, et le *Préjugé à la mode* de la Chaussée, le *Père de famille* de Diderot, *Cénie* de Madame de Grafigny, *Nanine* et l'*Enfant prodigue* de Voltaire.

Lorsque l'on vit paraître en France pour la pre-

mière fois des comédies de cette forme, il s'éleva parmi les critiques des discussions fort animées; on soutint que c'était une innovation dangereuse et sans excuse : une pièce de cette nature, disait-on, n'est pas une comédie, car elle n'a pas pour objet de faire rire ni de saisir aucun ridicule : ce n'est pas une tragédie; car elle ne fait pas éprouver à l'âme les mêmes angoisses. *Quel nom faut-il lui donner? ou à quel titre prétend-on la ranger parmi les compositions dramatiques?* Mais c'était évidemment jouer sur les mots, et abuser des distinctions convenues; comme si ces divisions et ces mots avaient invariablement fixé l'essence, et posé à jamais les limites de toute espèce de composition. Assurément il n'est pas nécessaire que toutes les comédies soient composées exactement sur le même modèle : les unes peuvent être gaies et légères; les autres sérieuses; d'autres enfin d'un genre mixte; et toutes, si elles sont bien exécutées, peuvent fournir un amusement utile et agréable au public, en s'adaptant aux différens goûts (1). La comédie sérieuse et touchante n'a pas droit sans doute à demander de régner seule au théâtre, et d'en exclure la gaîté et le ridicule; mais lorsqu'elle se contente d'y occuper sa place, sans usurper celle des autres genres; lorsqu'elle est

(1) Il y a beaucoup de très-bonnes pièces où il ne règne que « de la gaîté; d'autres, toutes sérieuses; d'autres mélangées; « d'autres, où l'attendrissement va jusqu'aux larmes. Il ne « faut donner l'exclusion à aucun genre; et si l'on me de- « mandait, quel genre est le meilleur? Je répondrais, celui « qui est le mieux traité. » VOLTAIRE.

traitée de manière à offrir une représentation vraie des événemens de la vie réelle, sans aucune situation romanesque et étrangère à la nature ; elle peut sans doute être considérée comme une espèce de composition dramatique agréable et intéressante : si elle devient traînante et insipide, il faut l'imputer à l'auteur et non au genre, qui est très-susceptible de mouvement et de feu.

En général, quelle que soit la forme que revêt la comédie, quelque ton, gai ou sérieux, qu'elle préfère de prendre, on peut juger que la société fait des progrès vers la véritable civilisation, lorsqu'on voit les spectacles destinés à l'amusement du public, écarter tout ce qui peut offenser la pudeur, tout ce qui a une tendance immorale. Quoique les bouffonneries licencieuses d'Aristophane aient fait pendant un temps l'amusement des Grecs, leur goût devint insensiblement plus chaste et plus pur. Nous avons donc quelque droit de dire que notre nation fait des progrès analogues, puisque nous la voyons accueillir des ouvrages dramatiques du même ton que ceux qui captivèrent les Grecs et les Romains, au temps de Ménandre et de Térence.

Fin du second et dernier Volume.

NOTES DU TRADUCTEUR.

Page 330. *Notre vers blanc a de grands avantages.*

Blair vante en plusieurs occasions le vers blanc anglais, et présente la rime, à laquelle les vers français sont assujettis, comme une servitude malheureuse; il est surtout grand admirateur de la versification de Milton (1). Il peut être à propos de comparer cette opinion avec celle d'un des plus grands critiques de l'Angleterre; voici comment Johnson s'exprime à ce sujet dans la vie de Milton.

« Disons un mot de sa versification. C'est, dit-il lui-même, *le vers héroïque dépouillé de la rime*. Les Italiens lui avaient donné l'exemple de cette forme de vers, et elle avait même été adoptée avant lui par quelques poëtes anglais. On dit que le comte de Surrey avait traduit un livre de Virgile en vers non rimés; et outre quelques tragédies anglaises, on avait publié plusieurs petites pièces en vers blancs; en particulier un petit poëme destiné à présenter sous un aspect favorable l'entreprise téméraire de Raleigh sur *la Guiane*, poëme qui était probablement l'ouvrage de Raleigh lui-même. On ne peut pas supposer que ces productions peu considérables aient eu beaucoup d'influence sur le choix de Milton. Il est plus vraisemblable que ce fut le poëme de l'*Italie délivrée*, du Trissin, qui le détermina. Et comme il trouva les vers blancs beaucoup plus faciles que les vers rimés, il se plut à croire qu'ils valaient mieux.

(1) Voy. Tom. II, p. 388, 426, et ailleurs.

« La rime, » dit-il (et c'est avec raison qu'il s'exprime de la sorte) « la rime n'est point essentielle à la poésie ». Mais on pourrait dire aussi que le mètre n'est pas essentiel à la poésie, envisagée comme un art d'imagination; cependant, dans toutes les langues, c'est par la musique du mètre que la poésie a été distinguée de la prose. Dans celles où le juste mélange des syllabes longues et brèves produit une riche harmonie, le mètre seul a pu suffire. Mais une langue ne peut transmettre ses règles à d'autres; celles qui n'ont qu'un mètre imparfait et défectueux sont forcées de recourir à quelque autre artifice. En anglais l'harmonie du vers héroïque frappe si faiblement l'oreille, qu'elle peut aisément se perdre, si toutes les syllabes de chaque ligne ne concourent à la fois et ne coopèrent pour en conserver l'impression: or on ne peut obtenir ce concours ou cette coopération qu'en faisant en sorte que chaque vers soit entendu seul, sans se mêler à ceux qui l'entourent et comme un système de sons distincts: c'est cette distinction qu'opère et maintient l'artifice de la rime. La variété des pauses, que vantent si fort les partisans des vers blancs, change la mesure de la poésie anglaise en de simples périodes oratoires; aussi n'y a-t-il qu'un petit nombre de lecteurs assez habiles et assez heureux pour mettre ceux qui les écoutent en état de sentir où commencent et finissent les vers de Milton. « Les vers blancs, dit un ingénieux critique, semblent « n'être des vers qu'à l'œil. »

« La poésie peut exister sans la rime; mais sans la rime, la poésie anglaise peut rarement plaire: on ne peut même s'en passer, que lorsque le sujet peut se suffire à lui-même (1). Les vers blancs ont quelque rapport avec ce qu'on appelle *le style lapidaire*; ils n'ont ni l'aisance de la prose, ni le charme du vers; et ne manquent jamais de fatiguer à la longue. De tous les poëmes italiens écrits en vers non-rimés, que Milton cite comme des autorités, il n'en est aucun qui soit dans la

(1) On a quelque peine à comprendre comment la nature du sujet peut changer en vers une ligne de prose. *P. P. p.*

bouche de tout le monde et pour qui la nation italienne ait une sorte d'enthousiasme : quelque raisonnement qu'on ait pu faire en faveur de cette manière de versifier, l'oreille en a jugé autrement.

« Malgré tous les avantages de la rime, il m'est impossible de regretter que Milton n'ait pas rimé ; car je ne saurais désirer que son ouvrage fut autre qu'il n'est : mais, ainsi que d'autres héros, il faut l'admirer et non l'imiter. Celui qui se croit en état d'étonner et de forcer l'admiration, peut écrire en vers blancs ; ceux qui se bornent au simple désir de plaire, feront bien de s'assujettir à la rime. »

M. P. Knight, qui a traité ce sujet beaucoup plus récemment, dans ses *Recherches sur le goût* (1), juge la versification de Milton avec plus de sévérité. Il dit expressément que ses vers sont durs et sans harmonie ; il observe, en parlant des pauses, que, dans toutes les langues et dans tous les mètres, il doit y en avoir une à la fin du vers ; mais que Milton ne s'assujettit point à cette gêne, ni à aucune autre espèce de césure. « On a applaudi à cette licence, dit-il, comme à un moyen de jeter dans la versification une variété infinie. Que ce soit là une cause de grande variété dans l'harmonie, ou dans la dissonnance du langage, c'est ce dont je tombe d'accord ; mais c'est l'essence du vers de ne pas admettre une variété sans bornes ; de ne permettre que des changemens limités, tels que peuvent en comporter certaines divisions des sons articulés, déterminées quant à leur quantité, réglées quant à la manière dont les sons doivent être émis, correspondant ou se succédant l'un à l'autre. Sans ces limitations et ces règles, le langage pourrait avoir des cadences plus variées ; mais ce ne serait plus un langage versifié, et ce serait en vain que, pour le faire paraître tel, on le mesurerait soigneusement, et qu'on l'alignerait en petites portions, chacune de dix syllabes. De telles lignes d'ailleurs n'auraient point cette énergie et cette rapidité de mouvement, qui donnent aux pensées un carac-

(1) *An analytical Inquiry on Taste*, London, 1805.

tère d'enthousiasme, et constituent par-là même la poésie. C'est là en effet le trait distinctif du langage poétique ; et il est certain qu'une division métrique, marquée par les pauses, par les accens, ou par la rime, lui est extrêmement favorable. »

« Ce serait ôter à la poésie ce qui fait son essence, dit encore le même auteur, que de la priver du mètre et de la rime. Ce sont des gênes, il est vrai ; mais elles sont telles que l'ignorance ou l'incapacité des siècles de barbarie ont pu seules secouer ces chaînes. » Après avoir parlé de la fatigue que produit la lecture de Milton, il ajoute : « Je ne puis m'empêcher d'attribuer ce grand défaut du poëme de Milton, ce défaut qui consiste à manquer du pouvoir d'amuser et de plaire, autant à la nature de sa versification, qu'à celle de son sujet. » — « Il y a, dit-il encore, des passages où les plus ardens admirateurs des pauses de Milton auraient de la peine à discerner la coupe du vers ; et où, même en scandant les syllabes sur leurs doigts, ils trouveraient difficilement le nombre et la mesure. » Il en donne en exemple dix vers du *Paradis perdu*, et dit qu'à son avis dix lignes de l'*Heptarchie* du même auteur mériteraient tout autant d'être appelées de la poésie.

« Les vers blancs de Thomson et de Cowper, dit-il enfin, sont beaucoup plus des vers que ceux de Milton. Cependant la chute complète de la traduction de l'*Iliade*, par Cowper, est tout au moins une présomption défavorable à l'emploi de ce genre de vers, dans des ouvrages de cette nature. Car qui se flattera de réussir là où Cowper a échoué ? Le fait est que, lorsque l'élévation du sujet n'est pas telle, qu'elle permette ce ton soutenu, haut et sublime, qui, dans le *Paradis perdu*, caractérise les passages les plus éclatans ; le vers blanc exige tant d'inversions et de transpositions, pour sortir du domaine de la prose, qu'il devient incapable d'exprimer l'enthousiasme, et tout-à-fait étranger à la simplicité du récit héroïque. »

Page 368. *Horace, dans son art poétique, semble avoir négligé ce précepte.*

Mon intention n'est pas, à l'occasion de cette critique, de rappeler ici les discussions des anciens commentateurs et critiques, entreprises dans le but de déterminer l'ordre et l'objet particulier de l'*Art poétique* d'Horace; mais je crois devoir indiquer deux tentatives en ce genre, qui sont peut-être un peu moins connues, quoique plus récemment publiées. L'une est celle du président Bouhier, qui suppose que les copistes, et peut-être divers accidens, ont troublé l'ordre des feuilles sur lesquelles était écrit ce poëme; en conséquence, ce savant en range librement, à son gré les vers dans un ordre nouveau, et qui lui paraît plus satisfaisant: on trouve le résultat de ce travail singulier dans le *Magasin encyclopédique*, tom v, octobre 1805, p. 373. L'autre tentative, que je crois devoir mentionner, est celle du célèbre Wieland, qui prétend que l'*Art poétique* d'Horace n'est qu'une simple épître, fort étrangère au but général qu'on lui attribue. Selon lui, l'objet de cette lettre est uniquement de décourager l'aîné des jeunes Pisons de son goût naissant (et sans doute malheureux) pour faire des vers; en conséquence il lui exagère les difficultés de cet art: ce système ingénieux, mais peut-être trop hasardé, est exposé avec assez de détail dans les *Archives littéraires*, septembre 1806, p. 381.

Page 419. « *Ne savez-vous pas ceci*, » etc.

Il me semble que cette citation n'est pas aussi heureusement choisie que la plupart de celles de l'auteur. C'est une espèce d'extrait de deux discours différens, mis dans la bouche des persécuteurs de Job (aux chapitres xviii et xx); et l'auteur arrange sa citation, en rapprochant des phrases qui, dans l'original, sont fort éloignées. Il me semble que, dans le même livre, il lui aurait été facile de trouver les exemples dont il avait besoin, sans qu'il fût nécessaire d'y faire aucun changement; comme la description du cheval, celle de l'éléphant, etc. Mais peut-être a-t-il évité à dessein des morceaux si souvent cités.

Page 468. *Les six derniers livres* (de l'Énéide) *n'ont pas reçu, dit-on, de la main de l'auteur, le dernier fini.*

Ces six derniers livres ont un intérêt particulier, lorsqu'on les envisage sous le point de vue historique. M. de Bonstetten, qui les a beaucoup étudiés sous ce rapport, a retrouvé dans le Latium moderne, la plupart des lieux mentionnés par le poëte latin, et a réussi, par divers rapprochemens ingénieux, à jeter un nouveau jour sur toute l'histoire de l'établissement d'Énée en Italie. Son *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide* est une espèce de commentaire vivant et animé; dans cette partie du poëme il donne du prix aux moindres détails, et fait mieux jouir des beautés poétiques, qui dépendent de certaines traditions ou de certaines circonstances locales: c'est d'ailleurs un voyage aussi agréable qu'instructif.

Page 472. *Le génie platonique de Virgile.*

Un auteur récent (1) prétend que ces descentes aux enfers n'étaient que des voyages aux pays de l'Ouest, pour y visiter les écoles des Druides. Selon lui, Virgile, qui était de la Gaule Cisalpine, fut d'abord fort épris des mystères du druidisme; et sa description de la descente d'Énée aux enfers offre divers traits qui s'y rapportent. Énée, pour être introduit à la cour de Pluton, devait être muni d'une branche de gui. Le poëte décrit ce symbole d'une manière minutieuse; mais afin de ne point expliquer trop clairement le mystère, il se contente de dire, sans nommer la plante elle-même, qu'elle *ressemble* à une branche de gui. « Elle brilla à nos yeux de l'éclat de l'or.
« Comme dans les forêts, à l'approche de l'hiver, on voit le
« *gui* reverdir sur un arbre qui lui est étranger, et entourer de
« ses baies jaunissantes les branches arrondies sur lesquelles
« il croît: tel était l'aspect du rameau d'or sur un *chêne*

(1) *EDWARD DAVIES, Celtic researches.*

« touffu (1). » Ce rameau était donc du gui, et même du gui de chêne, que, depuis Énée et les Druides, très-peu de personnes ont eu le bonheur de rencontrer. Le prince troyen eut pour guides, dans sa recherche, les oiseaux sacrés, qui s'en nourrissent et le propagent.

— Pag. 518. *Toutes les tragédies grecques sont fidèles à l'unité.*

Cette assertion est trop générale. Il y a quelques pièces d'Euripide où l'unité d'action est violée. Telle est l'*Hécube*, qui offre une double intrigue manifeste : l'une est relative à la mort de Polyxène, et l'autre à la vengeance qu'Hécube exerce sur le meurtrier de son fils. Les *Phéniciennes* du même auteur n'offrent pas précisément une action multiple ; mais la pièce n'est pas très-simple, puisqu'on y trouve deux épisodes, celui de Ménécée et celui de Tirésias. Les *Suppliantes* offrent aussi un épisode. L'action des *Troyennes* est vraiment multiple ; ôtez Cassandre, ôtez Polixène, ôtez Andromaque, ôtez Hélène, ôtez Hécube de cette pièce, ou troublez l'ordre de leurs jugemens, les parties que vous laisserez subsister paraîtront n'avoir point souffert : elles ne forment donc pas un tout unique. L'action des *Bacchantes* paraît aussi défectueuse. L'*Hercule furieux* offre deux actions distinctes.

Puisque je suis entré dans ce détail sur les tragédies d'Euripide, je remarquerai que Blair n'a pas fait mention du spectacle satyrique des Grecs, espèce de parodie héroïque, dont le *Cyclope* d'Euripide est le seul monument actuellement existant.

---

(1) *Discolor unde auri per ramos aura refulsit,*
Quale solet sylvis, brumali frigore, viscum
Fronde virere nova, quod non sua seminat arbor,
Et croceo foetu teretes circumdare truncos ;
Talis erat species auri frondentis opaca
Ilice. Æn. VI, 204.

Pag. 571. *Les Français abondent surtout en comédies de caractère.*

Blair écrivait avant l'époque où quelques pièces d'une intrigue très-compliquée et fort peu morale envahirent la scène française ; mais il semble que déjà le public a commencé de s'en lasser.

A l'appui des réflexions de Blair, je ne puis m'empêcher de remarquer combien il est à désirer que les auteurs dramatiques sentent le bien qu'ils pourraient faire, et le mal dont ils peuvent se rendre coupables. En voyant s'assembler chaque soir une multitude d'hommes de tout rang, pour jouir d'un plaisir qu'il serait facile de rendre utile, on gémit de penser que non-seulement on ne saisit pas cette occasion d'inspirer au peuple des sentimens honnêtes, mais que souvent on cherche à le dépraver ; ou que du moins on l'accoutume à envisager fort légèrement les principes de morale qu'il a le plus grand intérêt à respecter.

Pag. 574. *Assurément, si la prose convient à aucune espèce de composition, ce doit être à celle qui est destinée à imiter le langage de la conversation commune.*

C'est probablement ici un de ces cas nombreux où la pratique dément la théorie la plus spécieuse. En effet, loin qu'en français la comédie versifiée paraisse sortir du genre, c'est la comédie en prose qui semble une espèce d'écart. L'oreille requiert cette harmonie, qui donne au spectacle un charme très-difficile à remplacer ; et l'esprit regrette cet art merveilleux, qui enchâsse la pensée dans un cadre étroit, sans rien lui faire perdre de sa grâce et de son aisance naturelle. Cela est si vrai, que l'on néglige une pièce en prose, dès qu'une fois elle a été mise en vers : le *Festin de Pierre* en est un exemple très-frappant. Au théâtre, il manque quelque chose à la prose ; et ce serait une véritable barbarie d'y supprimer le mètre et la rime, dans la vaine espérance de rendre le spectacle plus naturel : il serait

plus naturel sans doute, mais beaucoup moins propre à plaire. Je parle de la comédie noble écrite en français, et je m'abstiens d'avoir un avis sur celle qui est écrite en toute autre langue, persuadé qu'il est à peu près impossible de former à cet égard un jugement sûr dans une autre langue que la sienne. Le passage même qui donne lieu à cette remarque en est peut-être la preuve.

Fin des notes du Tome second.

TABLE

GÉNÉRALE ET ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CET OUVRAGE.

N. B. Le chiffre romain indique le volume ; le chiffre arabe, la page.

Fin de la Table alphabétique.

TABLE
DES MATIÈRES
CONTENUES DANS CE VOLUME.

Fin de la Table du second et dernier volume.

